تقديم الملف :
في تقريظ الخطّ والخطّاط والخِطاطة

بقلم الجامعي خليل قويعة، تونس





الخطّ العربي فنّ تشكيليّ بامتياز ذو مقوّمات جماليّة وإبداعيّة تنتمي إلى منظومة الأنماط التشكيليّة... كما إنّ الخِطاطة الفنّيّة تحتكم إلى مقوّمات فنّ الرّسم ومن ذلك خطّ القوّة، الايهام البصريّ، التّركيب، الخلاء والمَلاء، الايقاع، الحركة، التّأليف، التّوازن البصريّ...

ولا ريب، إنّ راهنيّة المرحلة من الثراء الإشكاليّ بحيث تتّسع إلى إعادة طرح ملفّ الخطّ العربي في إطار التّأسيس وإعادة التّأسيس والمراجعة. فلهذا الملفّ من التّراكم الإشكاليّ ما جعله يلقي بضفافه على الشّواغل الثقافيّة التي تخصّ قطاع الفنون ليفرز كمّا استفهاميّا على مدى السّنين! إذ لماذا يبحث فنّانو الخطّ العربي

عن تظاهرات عربيّة وأجنبيّة لترويج إبداعاتهم، فيما تتمنّع لجنة الشّراءات عن اقتناء أعمال من المُنجز الخطّي التونسي؟ أليس حريّا بالخطّ العربي أن يكون مؤسّسا لحساسيّة تشكيليّة ذات خصوصيّة في الثقافة الوطنيّة، بحيث يستأهل أن يحتلّ موطئ قدم ضمن مجموعة الدّولة من الأعمال الفنيّة ورصيدها المتحفيّ في الفنّ الحديث، طالما كان من إنتاج الذّكاء التّشكيلي لدى الفنان التّونسي وبأنامل تونسيّة؟

وبعدُ، فقد أثبت الخطّ العربي قدرته على إنتاج جماليّة تحديثيّة بمقتضاها يؤسّس لنفسه مفاهيم تاريخيّة وتطوّريّة تقيه من الانغلاق الحرفيّ. والتّجارب الإبداعيّة التّونسيّة في هذا المجال، عديدة وألَـقُها في المعارض الوطنيّة أو في تظاهرات الشّارقة الدّوليّة، على سبيل المثال، خير دليل.

لماذا لم يحقّق المركز الوطني لفنون الخطّ، بحيّ الحلفاوين في قلب مدينة تونس، الإشعاع الذي كان يراهن عليه أهل الصّناعة قبل افتتاحه سنة 1997، بمقتضى الأمر عدد 2369 المؤرّخ في 18 نوفمبر 1994؟... كان يمكن لهذه المؤسّسة الثقافيّة أن تُكوّن تجارب إبداعيّة في هذا المجال وتعرّف بالتّراث المحلّي الثريّ في فنون الخطّ (الكوفي القيرواني، المبسوط، الزّمامي، المُجوهر، القُندوسيّ، السُّنبليّ...) وينظّم المعارض والتّربّصات والنّدوات وينشّط الفكر الإشكاليّ حول مَوقعة هذا التّراث في منظومة التحديث الإبداعيّ؟





وهي الهواجس التي يسعى هذا المركز، اليوم، إلى تداركها ضمن خطّة مراجعة برامجه، وبحرص من وزارة الثقافة.

لماذا يتقلّص حضور الخطّ العربي يوما بعد يوم، في البرامج البيداغوجيّة والعلميّة للمعاهد التّونسيّة العليا للفنون والحِرف ؟ بل إنّ جموعا من الطّلبة، في اختصاص التّصميم الغرافيكيّ، يُحرمون من دراسة فنّ الخطّ العربي ويقتصرون على البرامج الخطّيّة المُرقمنة، وهي مستوردة من المعامل البريطانيّة والهنديّة والألمانيّة، كلّما اضطرّوا إلى التّعامل مع الكلمة العربيّة في تصميم المُلصقلت؟!

لماذا يتنكّر الباحثون لمنزلة مادّة الخطّ العربي في تاريخيّة الفنّ الحديث، والحال أنّ الحَرف العربي كان حاضرا بعمق في المنعرج الجماليّ الذي قدّمه بول كلي، صاحب «نظريّة الفنّ الحديث» أواسط القرن العشرين! وأنّ روّاد التّجريد الغنائيّ (Lyrisme) من آرتونغ إلى سولاج... مدينون للتّعبير الخطّي بما وفّره لهم من آفاق حركيّة وخصوبة تشكيليّة مُلهمة؟

أوليس التّيّار الطّليعي التّونسي الّذي نشط أوائل سنوات السّتينات مع بالخوجة والمهداوي وبالشيخ (من خلال مجموعة السّتّة ثمّ معرض الخمسة) قد أفاد من الحرف العربي في خوض معركة تحرير الشّكل الفنّي من الترسّبات «الفولكلورية» وتحرير الفكر التشكيلي باتجاه التّأصيل والتّحديث... وهي موجة انضمّت إلى منزع جماليّ مخصوص أكّد حضورا مُثمرا في الفضاء الثّقافي العربي والإسلامي، من قبيل الزّندرودي (إيران) ووَجيه نحلة وكمال بلاّطه (لبنان) ومحمود حمّاد (سوريا) ومحمّد المليحي (المغرب) وجماعة البعد الواحد، شاكر حسن آل سعيد وضياء العزّاوي وجميل حمّودي (العراق)...

لماذا يلقى كتاب «الخط العربي بين العبارة التشكيليّة والمنظومات التواصليّة» (بيت الحكمة بقرطاج 2008) من الرّواج في معرض باريس الدّولي للكتاب ما لم يلق في المعارض المحليّة ؟ ولماذا يتطلّع بعض النّاشرين الإنجليز إلى ترجمة «صبح الأعشى في كتابة الإنشاء» للقلقشندي، فيما الكتاب لم ينل من الحظوة الملائمة في قاعات المطالعة والبحث بربوعنا ؟

ولكن بالمقابل، ما الّذي بقيّ لفنّان الخطّ أن يقدّم في جينيالوجيّة الخطوط ؟... هل استوفى الخط العربيّ نسق التطوّر في تاريخه الفنّي ! أم أنّ تعطّل نسق التّحديث عائد إلى كسَل المخيّلة الغرافيكيّة في زحمة البرمجيّات الرّقميّة المستوردة ؟ ما الّذي يمكن للمداد والقصب أن يقدّما إلى طلاّب فنون الرّسم والتّصميم في هذا الزّمان ؟

ثمّ، لماذا يواصل المشرفون على البرمجة البيداغوجيّة والعلميّة إصرارهم على إقصاء فنون الخطّ العربيّ من المجال البحثيّ بخلفيّة فكريّة ـ اختزاليّة، في وقت أصبح فيه الإبداع الفنيّ في أمسّ الحاجة إلى التحرّر من براثن الايديولوجيا التّي حكمت عليه عشرات السّنين من الرّكود والاختفاء ؟ أما يزال الخط العربي قادرا على لعب دور الضّحيّة وتحميله شوائب الإسلاموفوبيا العالميّة ومشتقّاتها المفاهيميّة ؟ ألم



يساهم الخطّ العربيّ، بطريقته، في ملحمة رفع الجهل وإعلان التّحرير والتّنوير وفكر التّحديث ! ألم ينخرط منذ نشأته في خدمة القيم المعرفيّة ! . . .

أما آن الأوان لاسترجاع مجد الخطّاط خدمة لأدوار جديدة تقتضيها شواغل العصر وراهنيّة الحياة وحساسيّة المرحلة، ومن ذلك المشاركة في صياغة خطاب ثقافة الشّارع (بعيدا عن الأطر الذهبيّة للّوحة المتحفيّة) والخطاب الإشهاري ... واكتساح مجال التّواصل الرّقمي والافتراضي ؟! إنّ الأمر لا يحتّنا على استعادة المدوّنة الفنيّة الخطيّة، على نحو متثائب . فليست هذه المدوّنة مقبرة للتّراث أو جانبا منسيّا في سوق الأثاث القديم، يتلهّث وراءه المستشرقون والسيّاح الأذكياء لتلبيّة حاجات استطلاعية واستغرابيّة (exotique). . . بل إنّ الآفاق تنفتح لخوض غمار البحث والتّجريب والمَفهَمة ومساهمة فنّاني الخطّ في مُراكمة التّجارب من داخل منظومات الأساليب الجديدة. إذ من شأن فنّ الخطّ أن ينخرط في لعبة التّعبير متعدّد الاختصاصات والكتابة بحواسّ مختلفة، بحيث يقيم قنوات تواصل مع خامات مختلفة (صوتيّة ومَلمَسيّة وبصريّة. . .) وفنون متنوّعة (بصريّة وحركيّة وافتراضيّة، صامتة وصائتة)، من كوريغرافيا ودراما ركحيّة وفيديو ومعمار ومجسّمات وتنصيبات، حتّى يعبّر فنّ الخطّ عن حضوره ضمن حياة تشكيليّة دؤوبة ومخيّلة بنّاءة.

لعلّ من شأن ملفّ الخطّ العربي، هذا الذّي تفتحه مجلّة الحياة الثّقافيّة بالتّعاون مع المركز الوطني لفنون الخطّ بتونس، أن يكون ورقة عمل مُمكنة للثّقافة التّشكيليّة في علاقتها بنسغ الحياة و«هندسة الفكر والرّوح» وعلاقة الحرف بنبض التّكوين المستمرّ، في عالم متحوّل مفعم بالحركة. ألم يقل ابن عربي : «العالم حروف مرقومة على رقّ الوجود والكتابة دائمة فيه أبدا» ؟

اللوحات المقدمة هي بعض أعمال الفنان التشكيلي السوري أكسم سالم الطلاع، دهن زيتي على قماش سنة 2009 / 2010

المركز الوطني لفنون الخط



تقديم إدارة المركز



بعث المركز الوطني لفنون الخط بالمعهد الوطني للتراث في نطاق وزارة الثقافة بمقتضى الأمر عدد 2369 المؤرخ في 18 نوفمبر 1994، ويتولى إدارته مدير مهمته التسيير الإداري والعلمي تحت إشراف ومراقبة الإدارة العامة للمعهد الوطني للتراث وهو يشتمل على مصلحتين : مصلحة التكوين والتنشيط ومصلحة المحافظة على الأساليب والأنماط الفنية في الخط العربي.

وتتمثل أهداف المركز ومهامه أساسا في :

- المحافظة على الأساليب والأنماط الفنية المستعملة في الخط العربي.

- ترسيخ وتطوير وترويج هذه الأساليب بالبلاد التونسية بالتعاون مع المعاهد المماثلة في العالم العربي الإسلامي.

- تكوين المختصين في فنون الخط.

- تنظيم الملتقيات والتربصات.

واستقر المركز بزاوية سيدي علي شيحة بساحة الحلفاوين بتونس بعد ترميم هذا المعلم وتهيئته (*). وانطلق نشاطه منذ فيفري 1999 بتنظيم معرض للخط العربي تكريما لروح الأستاذ محمد الصالح الخماسي، رائد مدرسة الخط التونسية.

ومنذ انطلاق نشاطه قام المركز بدورات تكوينية في أنواع الخطوط العربية والزخارف الإسلامية في شكل دورات سنوية (أكتوبر/جوان) من كل سنة جامعية، ذات حصص أسبوعية، معدل توقيت الحصة الواحدة ساعتان بما يساوي 64 ساعة في السنة بالنسبة لكل نوع من أنواع الخط العربي التالية : نسخي، كوفي، فارسي، رقعي، ديواني، ثلثي، ديواني جلي، مغربي، كوفي قيرواني وغيرها... هذا بالإضافة إلى حصتين في الأسبوع في الزخرفة العربية الإسلامية. ويشرف على هذا التكوين مجموعة من الخطاطين وأساتذة جامعيين مختصين في الخط العربي من ذوي الكفاءة الفنية والبيداغوجية. ويستفيد منه مجموعة من هواة الخط العربي والزخرفة

العربية الإسلامية من مختلف الشرائح العمرية ومن مختلف المستويات التعليمية (سنة تاسعة أساسي كحد أدنى) - معدل المرسمين في السنة يناهز مائة طالب.

بالإضافة إلى ذلك ينظم المركز ورشات تطبيقية وتحسيسية دورية وعرضية في فن الخط العربي والتقنيات المصاحبة له بإشراف مختصين من ذوي الكفاءة. وينظم زيارات إلى عدد من المعالم التاريخية التي تحتوي على نقائش ولوحات من الخط العربي لفائدة خطاطي وطلبة المركز.

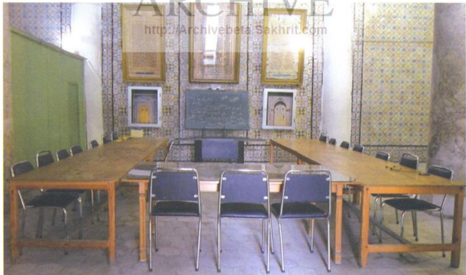
إلى جانب ذلك يحرص المركز على إقامة عديد المعارض الفنية والوثائقية القارة منها والمناسباتية كما يتجاوب إيجابا مع مبادرات المؤسسات الثقافية الوطنية بالمساهمة في معارضها الفنية الخطية سواء كان ذلك في المعارض السنوية القارة أو المعارض الفردية أو المعارض المتنقلة.

كما ينظم المركز الملتقيات العلمية والندوات الفكرية والأيام الدراسية ولقاءات حوار ومحاضرات حول شؤون الخط العربي وقضاياه بمشاركة خطاطين وباحثين وطلبة وهواة الخط العربي بفضاءات مؤسسات ثقافية وطنية ودولية.

ويقوم بتغطية مختلف التظاهرات المنتظمة بالمركز (من محاضرات ومعارض وأيام اختتام الدروس وتوزيع الشهادات).

وسعيا لتوسيع مجالات نشاطه والانتقال إلى خارج حدود الوطن يشارك المركز الوطني لفنون الخط في العديد من التظاهرات التراثية والمعارض في بلدان شقيقة وصديقة من الوطن العربي والإسلامي وهو يسعى جاهدا إلى ربط الصلة وتمتين العلاقات مع المؤسسات المماثلة في العالم العربي والإسلامي ويبقى على استعداد للاستجابة للدعوات الموجهة إليه في إطار تنظيم التظاهرات الثقافية من خارج الجمهورية للمشاركة في بعض التظاهرات الفنية الثقافية ذات العلاقة بالخط العربي فنا وتراثا عربيا إسلاميا قصد تبادل الخبرات والتعاون المثمر لما فيه خير تراثنا العربي. وقد كان للمركز فضل التعريف ببعض الخطاطين والمزخرفين والفنانين التشكيليين المبدعين على نطاق واسع. والفضل في تكوين أساتذة في الخط ضمن إطار مدرسي المركز حاليا.

ما فتئ المركز الوطني لفنون الخط يعمل على حفظ





التراث وصقل الذوق وتهذيب الحس كما يعمل جاهدا على إشعاع هذا الفن على غرار ما نلاحظه من عناية فائقة بالخط في الأقطار العربية والإسلامية وسيعمل المركز على نشره بالمدارس التعليميه وبعث المراكز لإحيائه وتنظيم المسابقات لتأصيله والمهرجانات لتعزيز وجوده.

ومن الآفاق العلمية المزمع توسيعها مستقبلا بالمركز فتح دورة تكوينية سنوية قارة لتعليم الأطفال فنون الخط والزخرفة وإدراج مادة علم النقائش العربية في إطار تعميق الثقافة الخطية في الدورة التكوينية لطلبة الجامعة لفائدة الذين يتلقون دروس الخط العربي أو الذين يقومون بتربصاتهم في الخط بصفة دورية بالمركز.

كذلك إحداث يوم الخط العربي بمناسبة إحياء ذكرى وفاة الخطاط محمد الصالح الخماسي ويحتفل به في شهر ماي من كل سنة.

كما يزمع فتح مزيد من الفرص لتبادل الخبرات مع أهل الاختصاص في مجالات فنون الخط والزخرفة وتوابعهما.

*) المعلم، مقر المركز الوطني لفنون الخط : هو معلم مرتب حسب أمر بتاريخ 25 جانفي 1922 وتأسست زاوية سيدي علي شيحة سنة 1852 في عهد المشير أحمد باي واستمرت أشغال البناء خمس سنوات وكان البناؤون من جنسيات إيطالية ومالطية.
سيدي علي شيحة : ولي تقي مشهور بالصلاح أصيل ولاية صفاقس وتحديدا من الحنشة، ارتحل من الشابة واستقر بالحلفاوين حيث بنى له الوزير مصطفى خزندار زاوية سنة 1852كان يتنصب بها ميعاد الطريقة السلامية وبها دفن عند وفاته سنة 1854. والزاوية هي مكان للذكر يتقدمها الشيخ سيدي علي شيحة الذي كان يتعاطى فيها بعض الأذكار الصوفية كما كان جل مريديه من الطلبة من المغرب، وهو من أهم مريدي الطريقة العيسوية نسبة لسيدي عيسى المكناسي وهي طريقة الأوساط الشعبية بالمغرب.

الخطاطة العربية وازدهار العلوم والثقافة بالأندلس أيام الخلافة الأمويّة

رجاء العودي عدوني/ جامعية، تونس

مقدّمــــــة :

كانت مساهمة حكّام وأمراء بني أميّة في إزدهار الحياة العلمية والفكرية بالأندلس على عهد الخلافة يعدّ ميزة من ميزات ذلك العصر، إذ برز فيه بعض أمراء مثقفين شاركوا بنصيب وافر في الحقل الثقافي والتاريخي والعلمي.

ومن هؤلاء، الأمير هشام بن عبد الرحمان بن الحكم الربضي ومعاوية ابن هشام المعروف بالشبينسي وغيرهم. ولكن أبرزهم على الإطلاق الأمير الحكم المستنصر الذي يعتبر أنموذجا لكلّ دراسة في تاريخ الفكر الأندلسي وقد حكم من 350هـ إلى 366 هـ الموافق 961 إلى 976 م وأخوه الأمير عبد الله بن عبد الرحمان الناصر، حتى أن أباهما الخليفة عبد الرحمان الناصر قد أرّخ هو الآخر لسيرته الذاتية بخط يده.

وقد نتج عن كثرة اعتناء هؤلاء الأمراء بجمع الكتب وآقتنائها إلى اتخاذهم لأفضل الورّاقين والخطاطين الذين لمعوا بدربتهم وإجادتهم لفن الخط والكتابة، الأمر الذي جعل الأندلس تستفيد إستفادة جمّة من خبرات وتقنيات هؤلاء الخطاطين، سواء أكانوا من أهل الأندلس -بما فيهم بعض النساء- أو من الطرّاء عليها من أهل المشرق وهو ما ساعد بدوره على تطوير وتألق فن الخط والكتابة خاصة، وازدهار فن التأليف والتصنيف الفكري عامة. ومما يؤكد ثراء الفترة الأموية بأهل العلم والثقافة ما عدّده المفكر ابن حزم الأندلسي الذي عاش في عصر الطوائف توفي «سنة 456 هجري» عن العلماء الذين سبقوه : «إنّ لهم علينا فضل السّابقيّة، إذ نحن لا نستضيء إلاّ بشعاعهم ولا نقتبس إلا من نورهم، ولا ننهل إلاّ من فيضهم ومعينهم، ولا نسير إلاّ على هديهم، ولا نتّبع إلا في طريقهم، ولا نقتفي إلاّ في أثرهم، لأنهم هم الحاصدون ونحن اللاّقطون». والواضح أنّه أسرد هذه المقولة وفاء لهم واعترافا بفضلهم. ولكن ومن حيث لا يدري ابن حزم -الذي عاش بالتالي في فترة لاحقة لعصر الخلافة- يلخص ظاهرة تاريخية بأكملها، ألا وهي أن ذروة الإشعاع الثقافي التي وصلتها الأندلس في عصر الطوائف إنما كان منطلقها عهد الخلافة الأموية الأولى والثانية حيث ترسخت ثم أينعت في أحضانها الحضارة الإسلامية. وذلك بتوالي الاستقرار السياسي والاقتصادي نسبيا والإقبال أيما إقبال على العلم والثقافة.

1 ـ أسباب وحوافز تطور فنون الخطاطة :

تظهر أولى هذه الأسباب في الإهتمام بجودة الخط وإتقانه، وذلك توقا لأقصى درجات البيان كما يقول ابن خلدون في هذا المعنى : «واعلم بأنّ الخط بيان عن القول والكلام، كما أنّ القول والكلام بيان عمّا في النفس والضمير من المعاني، فلا بدّ لكل منهما أن يكون واضح الدلالة . . . فالخط المجوّد أن تكون دلالته واضحة، بإبانة حروفه المتواضعة وإجادة وضعها ورسمها» (1). فقد حرص العلماء ورجال الفكر على ضبط موازين الخطوط ودقّة اتقانها، حيث كان لهم تمييز كبير بين الخطوط الحسنة والرّديئة، الأمر الذي جعلهم يذكرون من وصف برداءة الخط حتى ممّن بلغ الشأن في العلم والمعرفة.

وقد أطّر الأمراء هذا الإهتمام المتزايد بالورّاقين والخطاطين اللاّمعين وعملوا على الإستفادة من خبرة وتقنيات بعض الوافدين على بلادهم من أهل العراق وأهل الشام خاصّة ممن اشتهروا بالوراقة ونسخ الكتب وضبطها أمثال ظفر البغدادي الذي قال عنه المقّري: «سكن قرطبة وكان من رؤساء الورّاقين المعروفين بالضّبط وحسن الخط كعباس بن عمر الفضل ويوسف البلّوطي وطبقتهما، واستخدمه الحكم المستنصر في الوراقة لما علم من شدة اعتناء الحكم بالكتب واقتنائها (2). ومن أمثلة الخطوط التي نوّه بأصحابها مؤرّخو التراجم والطبقات خط أحمد بن عمربن أبي الشعري الورّاق المقرئ الذي يقول عنه ابن بشكوال نقلا عن أبي عمر والدّاني المقرئ: «وكان يكتب المصاحف وينقطها، وكان الناس يتنافسون في ابتياعها لصحّتها وحسن ضبطها وخطّها، وتوفي بعد سنة خمسين وثلاثمائة» (3).

ويقول ابن الأبّار عن محمد بن سعيد بن مدرك الغسّاني : «وكان تاريخيّا نسّابة بصيرا بالخطوط مميّزا لها، حسن الخط، موصوفا بالإتقان والضّبط ذا لسان وفصاحة، واقتنى من الدواوين والدفاتر جزءا عظيما فاق أهل بلده في ذلك» (4). أما الفقيه أبو عبد الله بن عتّاب (توفي سنة 462 هـ) فقد جاء في ترجمة ابن بشكوال له قوله : «كان من جلّة الفقهاء وأحد العلماء الأثبات، وممن عني بالفقه وسماع الحديث، دهره وقيّده فأتقنه، وكتب بخطّه علما كثيرا، وكان حسن الخط، جيّد التقييد...» (5).

ومن أمثلة العلماء الذين عرفوا بضعف خطّهم ما حكم به ابن الأبّار على محمد بن أحمد بن أبي العيش المعروف بابن الأصيل على أنّه كان موصوفا بالمعرفة والفهم ضعيف الخطّ» (6). ثمّ أبي الحسن علي بن عبد الله المعروف بأبي الغمة الذي شهد فيه : «وكان عالما متفننا في معاني الأثر والسّنن، متقدّما في علم اللّسان... معروفا بسعة الرواية ومتانة الدراية، وكتب بخطّه على رداءته علما كثيرا» (7). كانت خطوط العلماء من المصادر التاريخية المهمّة عند أصحاب التراجم والطبقات، يعتمدون عليها في التأريخ لأعلامهم اعتبارا لأنّ هذه المصادر حجّة موثوق بها.

لذلك كان خط الأمير الحكم المستنصر يعتبر حجّة عند علماء الأندلس وذلك لحسنه وإتقانه، فكانت مصنّفاته مصدر تآليف العدد الكبير من العلماء بالأندلس والغرب الإسلامي.

ويؤكّد أبوعبد الله الحميدي (توفي سنة 488هـ/ 1095م) براعة الأمير الحكم العلمية ووثاقته بقوله : «وخطه حُجة عند أهل العلم عندنا- أي عند الأندلسيين- لأنه كان عالما ثبتا» (8).

ويقول ابن الأبّار في نفس السياق : «وكان موثوقا به، ومأمونا عليه، صار كلّ ما كتبه حجّة عند شيوخ الأندلسيين ينقلون من خطّه» (9).

كما يعطي ابن الأبّار معلومات أكثر تفصيلا عن اهتمام الحكم بالجانب التوثيقي في التأريخ وذلك بتدوينه لتواريخ وفيات المؤلّفين والمصنّفين الذين اطلع على كتبهم، والتعريف بأنسابهم، وأنساب الرّواة

لهم، إذ يقول : «وقلّما نجد له كتابا ولا ديوانا من خزائنه، إلاّ وله فيه قراءة ونظر من أيّ فنّ كان، يقرأه ويكتب فيه بخطّه».

وكان بحوزة ابن الأبّار - حسب قوله في نفس الصفحة- بعض ما كتبه المستنصر في شتى العلوم : «وقد اجتمع لي جزء مما وجد بخطّ الحكم، ووجدت أنّه يشتمل على فوائد جمّة في أنواع شتّى» (10).

كما يفيدنا كذلك أن العالم موسى بن يحيى بن حيّون استفاد من خط الحكم المستنصر أيضا» (11). ثم ما ذكره في ترجمته لعلي بن بندار البرمكي أيضا: (12).

وينظّم القاضي عياض السّبتي (توفي سنة 544 هجري الموافق 1149م) إلى شيوخ العلم والتاريخ الذين يعتبرون خطّ هذا الأمير الأموي حجّة علميّة، حيث يدرجه في قائمة المؤرّخين الذين اعتمدهم في تصنيف موسوعته «ترتيب المدارك» إذ يصرّح في مقدّمته : «وما وقع لي من كتاب أبي بكر الخطيب في البغداديين، وأوراق جمعت للحكم المستنصر عليها خطه في كتاب في العراقيين» (13).

طالت قائمة الناقلين من خط الحكم المستنصر واعتمادهم له مصدرا لتآليفهم العلميّة والتاريخيّة وأهم الناقلين عنه :

- عيسى بن أحمد الرّازي (توفي سنة 379 هـ / 989م)
- أبو بكر الزبيدي (توفي سنة 379هـ / 989م)
- سليمان بن جلجل الذي ألّف كتاب طبقات الأطبّاء والحكماء (سنة 377هـ/ 987م)
- أبو الوليد بن الفرضي (توفي سنة 403هـ/ 1012م)
- صاعد الطليطلي (توفي سنة 462هـ/ 1069م)
- أبو مروان بن حيّان (توفي سنة 469هـ / 1076م)
- أبو عبد الله الحميدي (توفي سنة 488هـ/ 1095م)
- القاضي عياض (توفي سنة 544هـ/ 1149م)
- ابن خير الإشبيلي (توفي سنة 575هـ/ 1179م)
- ابن بشكوال (توفي سنة 578هـ/ 1182م)
- الضبيّ (توفي سنة 599هـ/ 1202م)
- ابن الأبّار البلنسي (توفي سنة 658هـ/ 1259م)
- ابن عذاري المرّاكشي (كان حيّا سنة 712هـ/ 1312م)
- ابن فرحون (توفي سنة 799هـ/ 1396م)
- المّقري التلمساني (توفي سنة 1041هـ/ 1631م)

ولكن من حوافز تطور فنون الخط العربي بالأندلس أيضا، عناية الخلفاء الأمويّين خاصّة في فترة الخلافة الثانية، بتربية أبنائهم منذ نعومة أضفارهم لجبلهم على حبّ المعرفة، وعكفوا على تعليمهم تعليما موسوعيّا وسهروا على توظيف أفضل شيوخ العلم والأدب والخطاطين للاضطلاع بهذه المهمّة، مما أعطى أمراء علماء شغفوا كثيرا بالقراءة والتنقيب والتمحيص في المصادر التي كانت تعجّ بها مكتباتهم الزاخرة. ووصل ذلك إلى حدّ المشاركة والإنتاج في ميدان البحث العلمي مما ولّد مادّة علميّة غزيرة ومتميّزة في فترات نضجهم.

وكانت لهم مجالسات للشيوخ والعلماء للمناظرة والتباحث معهم والأخذ عنهم. وأشهر الخلفاء الذين تفطّنوا لأهميّة المعرفة في طباع أبنائهم ورسّخوها فيهم، عبد الرحمان الناصر الذي كان هو نفسه مثقّفا موسوعيّا، ما جعل إبنيه عبد الله والحكم المستنصر مطّلعين على أمّهات الكتب العلمية المختلفة.

وتذكّر مصادر الفترة أنّ الأمير عبد الله بن عبد الرحمان الناصر المعروف «بالولد» من نجباء الأمراء في تلك الفترة كان محبّا للعلم والعلماء والرّواية مع دراية في التأليف كفقيه ولغويّ وإخباريّ وأديب شاعر. ومن أشهر تآليفه، كتاب في التاريخ : «العليل والقتيل في أخبار بني العبّاس»، وكتاب : «المسكتة في فضائل بقيّ بن مخلّد في ستة أجزاء». وقد نقل عنه العديد من المؤرّخين (14).

أما أخوه الأمير الحكم المستنصر فقد أعد من الكتب

الكثيرُ لتثقيفه في صباه قبل توليه الخلافة. أحد هذه الكتب كان ترجمة عربيّة لأصل لاتيني لكتاب «التاريخ» لباولوس أوروسيوس (Paulus Orosius). والنسخة العربية لكتاب «الأنواء وتقويم قرطبة» وهذا الأخير هو كتاب في علم الفلك (15).

هذان المثالان وإن دلاّ على شيء فإنّهما لا يكونان إلاّ شاهدا على حسن التأطير العلمي الموسوعي للأمراء الأمويين بالأندلس بصفة عامة.

ولكن لا شك أن عناية هؤلاء الخلفاء بنشر العلم والتعليم تجاوزت فئة الأمراء والطبقة الميسورة إلى عامة الناس الذين استحال عليهم تعليم أبنائهم. فقد أسّس الخليفة الحكم المستنصر بالله بن عبدْ الرحمان الناصر لدين الله أبو عاصي سبع وعشرين كتّابا حول المسجد بقرطبة لتعليم الناشئة الكتابة وقراءة القرآن (16).

ويقول ابن شخيص في هذه «المكاتب» منشدا:

وساحة المسجد الأعلى فكلّلته

مكـاتـب لليتـامى مـن نـواحيهــا

لو مُكّنت سُور القرآن من كلم

نادتك يا خير تاليها وواعيها (17)

ويشهد ابن حيّان في فترة لاحقة بإيجابيّة هذا العمل بين فقراء أهل قرطبة: «فعظمت به المنفعة وجلّت به المنقبة، وورّث الله به القرآن أمة لم يكن آباؤهم يعرضونهم لوراثته» (18).

ومما زاد في ازدهار الخط العربي تسابق الخطاطين في تلك الفترة في تدوين وكتابة ونسخ الكتب العلمية والأدبيّة المختلفة وكتابة المصاحف القرآنية حتى أنّه يقال إن الخطاط محمد بن إسماعيل بن محمد القرطبي (عاش في القرن الرابع الهجري)، الموافق للعاشر الميلادي وهو من أشهر كتبة المصاحف كان ينجز كتابة المصحف في أسبوعين. وهذه المصاحف كانت آية في جمال خطّها وتزويقها وفي متانة رقوقها وتجليدها، بما لا تتسنى صنعته إلاّ في ظلّ بلاد بلغت الشيء الكثير من إزدهار التدوين والتصنيف العلمي والأدبي بل والثقافي والحضاري بصفة عامة.

2 ـ الخط والكتابة مظهر من مظاهر الحضارة الإسلامية بالأندلس الأمويّة:

ارتفع عدد الخطاطين ونبغ الكثير منهم، الأمر الذي جعل النّساء يشاركن أيضا في مجال الخطاطة بمهنيّة فائقة، فاشتهرت الكثيرات منهنّ بحسن الخط، وضبطه وإتقانه، فضلا عن درايتهنّ بالعلوم الأخرى. منهنّ مائة وسبعون امرأة في الربض الغربي من قرطبة وحده حسبَ ذكر المقّري كما يصدر في كلّ سنة ستون ألف مخطوط. ومن أشهر الخطاطات الأندلسيات أيام الخلافة التي تقتفي أثرهنّ المصادر:

ـ لبنى كاتبة الحكم المستنصر بالله التي يثني عليها بقوله: «الموقّعة عنه – أي الحكم – المعادلة لمزيد كاتبة والده الناصر في المرتبة، الزائدة عليها إذ كانت لبنى حاذقة بالكتابة والعروض، خطّاطة أديبة، نحويّة شاعرة بصيرة بالحساب، مشاركة في العلم. لم يكن في قصرهم أنبل منها. وتوفيت سنة ست وسبعين وثلاثمائة» (19).

ـ صفيّة بنت عبد الله الرّيّ: أديبة شاعرة موصوفة بحسن الخط.

قال عنها الحميدي: «ذكرها أبو محمد علي بن أحمد، وأنشدني قال:

أنشدني أبو عبد الله محمد بن سعيد بن خزرج، وقد عابت امرأة خطّها فقالت:

وعائبة خطّي، فقلت لها أقصري

فسوف أُريك لِدُرّ من نظْم أسْطُري

وناديت كفّي كي تجُود بخطّها

وقرّبت أقلامي ورقّي ومحبري

فخطّت بأبيات ثلاث نظّمتها

ليبدو بها خطّي فقلت لها أنظري

وتعكس هذه الأبيات أهميّة جودة الخط لديهم ومكانتها ليس لدى العلماء والأدباء فحسب بل في صفوف كلّ المثقفين وحتى عامّة الناس. ومن كان ينعت برداءة الخط من غير الخطاطين والخطاطات اعتبر ذلك ثلبا ونبزًا.

وتوفيّت صفيّة هذه سنة سبع عشرة وأربعمائة وهي لم تتجاوز الثلاثين عاما (20).

ـ فاطمة بنت زكرياء بن عبد الله الكاتب المعروف بالشيلادي. «وكانت كاتبة جزلة متخلّصة، عمّرت عمرا كثيرا، واستكملت أربعا وتسعين سنة، تكتب على ذلك الكتب الطوال، وتجيد الخطّ، وتحسن القول» (21).

ـ عائشة بنت أحمد بن محمد بن قادم القرطبيّة. أطنب ابن حيّان في ذكرها : «لم يكن في حرائر الأندلس في زمانها من يعدلها فهما وعلما وأدبا وشعرا وفصاحة وعفّة وجزالة وحصافة... وكانت حسنة الخط تكتب المصاحف والدفاتر، وتجمع الكتب، وتعنى بالعلم، ولها خزانة علم كبيرة حسنة، ولها غنى وثروة تعينها على المروءة...» (22).

والمتتبع لتاريخ الأندلس العلمي والثقافي يقف على أنّ كبار رجال الأدب والعلم والمؤرّخين الأندلسيين استقوا بعض مصادرهم الموثوق بها كما يذكرون عن بعض النّساء الشهيرات في المجال الفكري.

ومن بين هؤلاء أبو القاسم بن بشكوال في كتاب الصّلة الذي يقول في حديثه عن سوار بن أحمد بن سوار : «كان من أهل العلم والذكاء والفهم، حافظا للمسائل، عارفا... وقرأت بخط أمّه فاطمة ابنة عمر بن عبد الرحمان، ومولده في ربيع الأول من سنة تسع وستين وثلاثمائة» (23).

وأحسن ما يمكن أن نجعله شاهدا على مظاهر التطوّر الكبير لفنون الخطاطة هو انفراد الأندلس عصر الخلافة الثانية بخط محلي متميز جوّده الخطّاطون الأندلسيّون. ويؤكّد ذلك في فترة لاحقة ابن خلدون عند تحليله لتطوّر الخط العربي بقوله : «وتميّز مُلك الأندلس بالأمويّين، فتميّزوا بأحوالهم من الحضارة والصّنائع والخطوط فتميّز صنف خطّهم الأندلسي كما هو معروف الرّسم لهذا العهد» (24).



يا ناظر الخط بالعينين تبصره

لا تنس كاتبه بالخير تذكره

وهب له دعوة لله خالصة

لعلّها في صروف الدّهر تنفعه (25)

لقد تبنى أهل الأندلس في أول عهدهم بالإسلام -كما وقع ذلك بكامل افريقية- الخط الكوفي المشرقي. وقد أتقنوه، ثم أدخلوا عليه تدريجيا بعض التغييرات النوعية، اتسمت خاصة بتقّوس أشكال الحروف وميلانها نحو الليونة مما يعرف عن الخط الكوفي الأصلي من صلابة في تعاريق حروفه. فتميز الخط الأندلسي في الحروف النازلة مثلا تحت السّطر كالعين والغين والراء والزاي المنفردة والنهائية بشكل نصف دائري وكذلك السين والشين والفاء والاّم والنون والقاف والفاء.

ألم تر إلى الذين قيل لهم كفوا أيديكم وأقيموا الصلوة وآتوا الزكوة فلما كتب عليهم القتال إذا فريق منهم يخشون الناس كخشية الله

عن كتاب مطور الخط العربي

ا ب ج ع د ش ف ن ل ي ق
ض ك لا م هـ و ى

نموذج لألفباء الخط الأندلسي

ويبدو أنّ الخطاطين الأندلسيين زادوا بلمساتهم الإبداعية رونقا على أشكال وهندسات حروف لغة الضاد التي خطوا بها ووصلوا بها إلى ذروة الإبداع. وقد جاء بالمصادر ما يفيد عن هذا الجمال الفائق في جودة الخط الأندلسي، فيذكر المقّري في نفح الطيب عن ابن سعيد: «خط الأندلس الذي رأيته في مصاحف ابن غطوش الذي كان بشرق الأندلس... له حسن فائق ووفق آخذ بالعقل وترتيب يشهد لصاحبه بكثرة الصبر والتجويد».

والمعروف في أنّ الأندلسيين أتقنوا الخطوط المشرقية والمغربية المعروفة في عصرهم بل وتباهوا في إتقانها إلى جانب الكتابة بخطهم وهذا لا يمكن أن يعطينا إلاّ فكرة عن مدى تقدّم هذه الصناعة وتوابعها لديهم.

أصبحت الأندلس إبّان المائة الهجريّة الرابعة مركزا ثقافيّا مشعّا للخط العربي يفخر بالمدرسة الخطّية الأندلسيّة التي أصبحت توازي المدرسة الخطّية القيروانية بافريقية بتألّقها بفرعيها : الكوفي القيرواني والخط الإفريقي كما يطلق عليه أيضا.

وقد واكب انتشار الخط الأندلسي إزدهار كبير للوراقة وصناعة التجليد والتذهيب. وملئت الكتب المختلفة الخزائن والقصور، وتنافس الخلفاء الأمويّون بالأندلس في اقتناء أنفس الكتب وأبعدها مصدرا. حتى أن ابن الأبّار يؤكّد في هذا الموضوع «ولم يُسمع في الإسلام بخليفة بلغ مبلغ الحكم في اقتناء الكتب والدواوين وإيثارها والتهمّم بها. أفاء على العلم ونوّه بأهله، ورغّب في

طلبه، ووصلت عطاياه وصلاته إلى فقهاء الأمصار النائية عنه. وكان له ورّاقون بأقطار البلاد ينتخبون له غرائب التواليف، ورجال يوجّههم إلى الآفاق عنها» (26).

ومن الطريف في هذا الشأن أيضا أنّ الخليفة الحكم المستنصر قد بعث في كتاب «الأغاني» إلى مصنّفه أبي الفرج الإصفهاني، فأرسل له بنسخة منه قبل أن ينشر بالعراق مقابل ألف دينار من الذهب العين كان قد بعثه الحكم إليه (27).

ساعدت كل هذه المساعي على تكوين مكتبات علميّة قيّمة في كامل الأندلس، أضحت من أكبر المكتبات التي عرفتها الحضارة العربية الإسلامية في العصر الوسيط.

فماذا تقول مثلا مصادر الفترة عن مكتبة الحكم المستنصر؟ «إنّ عدة الفهارس بها التي كانت فيها تسمية الكتب أربع وأربعون فهرسة في كلّ فهرسة خمسون ورقة، ليس فيها إلاّ ذكر أسماء الدواوين فقط» (28).

«إنّ ما جمعه الحكم المستنصر من الكتب والدّواوين كان يضاهي، ما جمعه بنو العبّاس في الأزمان الطويلة» (29).

«أنّ هذه المكتبة قد اشتملت على أربعمائة ألف مجلّد، وأنّهم لما نقلوها أقاموا ستة أشهر في نقلها» (30).

بيد أنّ هذا الجمع الوفير من الكتب في البلاط وفي الفئات الميسورة لم يكن للتباهي المبتذل بل للنّهل منها والدليل على ذلك ظاهرة انفجار الثقافة والحضارة الأندلسية التي يشهد بها التاريخ لهذه الفترة. «وكان يستجلب- الحكم- المصنّفات من الأقاليم والنّواحي باذلا فيها ما أمكن من الأموال حتى ضاقت عنها خزائنه، وكان ذا غرام بها، قد آثر ذلك على لذّات الملوك فاستوسع علمه، ودقّ نظره، وجمّت استفادته» (31).

3 ـ نتائج تطوّر فنون الخط بالأندلس :

من نتائج «ثورة» فنون الخط بالأندلس أيام الخلافة ازدهار فنّ التدوين بصفة عامة وخاصة التدوين التاريخي. فقد أفرز هذا العصر جمهرة من المصنّفين والمؤرّخين في مواضيع شتى.

ـ مثل ابن حارث الخشني (توفي سنة 361 هجري الموافق 971م) الذي كتب عن أخبار القضاة بالأندلس، وأبو بكر بن القوطيّة (توفي سنة 367هجري) صاحب كتاب : «تاريخ افتتاح الأندلس» ومحمد بن يوسف الورّاق ألّف كتاب «مسالك افريقيّة وممالكها»، كما ألّف كتبا أخرى في أخبار ملوكها والقائمين عليها. كما ألّف أيضا في أخبار تاهرت ووهران وسجلماسة ونكور والبصرة.

ـ كذلك قاسم بن سعدان (توفي في 347 هـ/ 958م) وكتابه عن «فقهاء ريّة» ومطرّف بن عيسى الغسّاني (توفي حوالي سنة 356-357هجري الموافق 966-967م) ومن مؤلّفاته «فقهاء ألبيرة» وكتاب في شعرائها وكتاب في أنساب العرب النازلين بها واخبارهم (32). وأبو بكر الزبيدي النحوي له: «طبقات النحويين واللّغويين» أما أبو الوليد بن الفرضي فقد شمل كتابه «تاريخ علماء الأندلس» تراجم أعلام رجال الفكر والتأريخ للحياة السياسية والفكرية والصّلات العلمية بين الأندلس والمشرق والإنشاءات العمرانية والغزوات والمواقع الحربية بصفة دقيقة.

ولهذه الأهمية العلمية لتاريخ ابن الفرضي فقد ذيّل عليه المؤرّخون الذين أتوا من بعده بالمؤلّفات المعروفة بالصّلات الأندلسية.

ـ مثل: ابن بشكوال الذي وصل «تاريخ علماء الأندلس» لابن الفرضي بكتابه «الصّلة» ثم ذيّله ابن الأبّار البلنسي بكتاب «التكملة لكتاب الصّلة ثم جاء كتاب ابن عبد الملك المرّاكشي (توفي سنة 703هـ : «الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصّلة» كما صنّف ابن الزبير (توفي سنة 708هـ) كتاب «صلة الصّلة» وأخيرا اختتم ابن الخطيب هذه السلسلة بكتاب «عائد الصّلة».

ـ كما أنّ المؤرخ والجغرافي أحمد بن محمد الرّازي (توفي سنة 344هـ الموافق لـ 955م). كتب

في التاريخ الأندلسي العام وتاريخ ملوكها ومغازيهم وأعيان الموالي بها وأنساب مشاهير أهلها وتاريخ عاصمتها قرطبة ومعالمها. «وقد ورثه ابنه عيسى بن أحمد الرّازي في التأريخ للأندلس». من خلال كتبه: «الموكب» و«الوزارة والوزراء» و«الحجّاب في الأندلس».

ولعلّ من ميزات عصر الخلافة الأموية بالأندلس أيضا، هو تألق العدد الكبير من الأدباء والشعراء الأندلسيين الذين أدلوا بدلوهم في الحقل التاريخي، وصنفوا كتبا شُهد بجودتها.

وأهم هؤلاء الأدباء المؤرّخين: عثمان بن سعيد حرقوص، وأحمد بن عبد ربه، وكريب بن سعد، وأحمد بن فرج الجيّاني، وقاسم بن نصير، وعبد الله بن عبد الرحمان الناصر، وعبادة بن ماء السّماء... يعكس ظهور هذه الباقة من الأدباء والمؤرّخين والعلماء المعاصرين والتالين للخليفة الحكم المستنصر، مدى الإزدهار الفكري والثقافي والنشاط الكبير الذي شهدته الكتابة العلمية والثقافية. ويتجلّى إسهام البلاط الأموي فيها خاصة في عهد هذا الحاكم النجيب وذلك من خلال ما سجّلوا بخط يدهم من مادة تاريخيّة تتعلّق بالتراجم والأنساب وغيرها وتشجيعهم للكثير من المؤرخين والمصنّفين في علوم شتى.

فقد بلغ عدد التراجم التي نقل فيها ابن الفرضي في كتابه «تاريخ علماء الأندلس» من خط الحكم المستنصر ثلاث عشرة ترجمة تتعلّق بتواريخ وفيات الأعلام وأنسابهم وسيرهم وأحوالهم. ومن القضاة الذين أرّخ الحكم لهم مثلا: قاضيه وقاضي أبيه منذر بن سعيد البلّوطي (33).

كما أرّخ الحكم لبعض الإنشاءات المعمارية التي تمّ إنجازها في عهده وقد وثّق ذلك بخط يده وبدقّة متناهية حتى أنه لم ينس ذكر الأموال التي صرفت في (34) أعمال توسيع الجامع الأموي بقرطبة.

كذلك من بين هذه النتائج ارتفاع وترسّخ الشعور بالهويّة الأندلسية بعد أن شغف شيوخ العلماء بدراسة تاريخ الأندلس والتأليف فيه وفي تاريخ رجالها، وبعض أقاليمها، مما يعكس وعيا بأهمّية التاريخ في تكوين الشعور بالهويّة الأندلسية. ومن هؤلا: عيسى بن أحمد الرازي الذي ألّف كتابا في التاريخ «حافلا» كما يقول عنه ابن الأبّار. ثم مطرّف بن عيسى الغسّاني وكتابه: المعارف في أخبار كورة ألبيرة وأهلها وبوائرها وأقاليمها وغير ذلك من منافعها. وخالد بن سعيد الذي ألّف كتابا في «رجال الأندلس». وكان هذا مصادرا لابن الفرضي في كتابه «تاريخ علماء الأندلس».

وابن حزم في رسالته «في فضل الأندلس وذكر رجالها» والأمير الحكم المستنصر» في «أخبار شعراء ألبيرة» في عشرة أجزاء.

هذا الإعتزاز بالهويّة الأندلسيّة لدى المثقّفين والنخبة العلميّة والأدبيّة سرعان ما ازداد رسوخها عند العلماء الأندلسيّين على عهد الطوائف الذي أعقب عصر الخلافة الأمويّة في القرن الخامس الهجري الموافق للحادي عشر ميلادي أو حتى في العصور اللاّحقة له كذلك حين استوطن الأندلسيّون بلدان شمال افريقيا، حتى أنّ ابن حزم معاصر عهد الطوائف- ردّ في رسالته «في فضل الأندلس وذكر رجالها» على رسالة لأبي علي بن الرقيق القيرواني الذي لام على الأندلسيين عدم تخليد أخبار علمائهم ومآثر فضائلهم.

وقد جعل ابن حزم العمل أشبه ببليوغرافيا، عدّد فيها علماء الأندلس ومؤلّفاتهم المختلفة في كلّ فنون العلم وضروب المعرفة. هذا الاعتزاز الفائق أنشد به ابن حزم في شعره:

يا جوهر الصّين سحقا فقد
غنّيت بياقوتة الأندلس (35)

وفي نفس السّياق ينشد أبو محمد عبد الحق بن عطيّة العاصمة الأندلسية قرطبة (36)

بأربع فاقت الأمصار قرطبة

منهنّ قنطرة الوادي وجامعها

هاتان ثنتـان والزهـراء ثالثـة

والعلم أعظم شيء وهو رابعها

كما صنّف ابن بسّام الشنتريني (توفي سنة 542هـ) موسوعته الأدبية التاريخيّة بعنوان «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» تخليدا لمآثر أدباء وطنه الأندلس.

بالنظر إلى كلّ هذا الزخم من الإنتاج العلمي والثقافي الثريّ، يبدو انتشار الخط الأندلسي في كامل المغرب الإسلامي في فترة لاحقة وبالتحديد منذ عهد المرابطين الذين حكموا بالأندلس خلال ستين سنة ثم خلفهم الموحّدون حين سجّل الخط الأندلسي غزوة المغربين وإفريقية: بهجرة الأندلسيين إليها منذ بداية حركة التمسيح التي سقطت الإمارات الأندلسية تباعا إثرها بيد الملوك الإسبان.

ويخبرنا ابن خلدون عن ذلك بقوله: «وأمّا أهل الأندلس، فافترقوا في الأقطار عند تلاشي ملك العرب بها ومن خلفهم من البربر، وتغلّبت عليهم أمم النصرانية، فانتشر في عدوة المغرب وإفريقية من لدن الدولة اللّمتونية إلى هذا العهد، وشاركوا أهل العمران بما لديهم من الصّنائع، وتعلّقوا بأذيال الدولة، فغلب خطّهم على الخط الإفريقي وعفى عليه، ونسي خط القيروان والمهدية بنسيان عوائدها وصنائعها. وصارت خطوط أهل إفريقية كلّها على الرسم الأندلسي بتونس وما إليها...» (37).

ويرى ابن خلدون أيضا أنّ فنون الخط بافريقية وصلت إلى كمالها منذ استيطان الأندلسيين بها.

خاتمة:

يمثل عصر الخلافة الأموية بالأندلس الأرضية الصلبة التي قامت عليها دعائم الحركة العلمية الكبيرة التي ميّزت عصر الطوائف بداية من القرن الخامس الهجري الموافق للقرن الحادي عشر ميلاديا والذي يعدّ العصر الذهبيّ للعلوم والآداب والفنون في الأندلس.

فقد تنافس ملوك الطوائف سياسيّا وأدبيّا وعمرانيّا وفنّيا، وشجعوا أهل العلم والأدب والفلاسفة. وكانت إماراتهم قلاعا منيعة بأسوارها وزاخرة بعمرانها، تألّق بها جهابذة العلم والثقافة. ومن الملوك أنفسهم ووزرائهم من نبغ كأمير طليطلة الذي كان مولعا بعلم الفلك، والمعتمد والمعتضد صاحبي اشبيلية وهما من كبار الشعراء والمعتصم بن صمادح صاحب المريّة الذي فتح بلاطه ملتقّى للشعراء والأدباء ونبغ المؤتمن أمير سرقسطة في العلوم الرّياضيّة وألّف فيها، ولمع المظفّر صاحب بطليوس الذي ألّف كتابا بعنوان المظفّري في نحو خمسين مجلدا... وقد شملت الثقافة كلّ الأصناف والفئات الاجتماعية.

هذه الدراسة المتواضعة أردنا من خلالها المساهمة من وجهة نظريّة وتاريخية إبراز أهمية الخط العربي كدعامة لازدهار الثقافة والعلوم بالأندلس في فترة الخلافة حين بلغت ذروتها وبرزت الشخصية الأندلسية خاصة منذ عهد عبد الرحمان الثالث ومن تبعه من الخلفاء حيث خرجت الحضارة الأندلسية من بوتقة التأثيرات الشرقية ليس في ميدان فنون الخط وتوابعها فقط بل في كل الميادين الأخرى- لتحلق في سماء الإبداع والخلق.

ولا عجب في إلحاحنا على خلافة الحكم الثاني المستنصر لما عرف عنه من ولوع بشتى الفنون والعلوم والآداب وتشجيع لأربابها.

وقد أوحت لنا مقولة لابن خلدون في حديثه عن الخط بموضوع هذه المساهمة عندما يقول: «وطما بحر العمران والحضارة في الدول الإسلامية في كل قطر، وعظم الملك، ونفقت أسواق العلوم، وانتسخت الكتب وأجيد كتبها وتجليدها، وملئت بها القصور والخزائن الملوكية بما لا كفاء له، وتنافس أهل الأقطار في ذلك وتناغوا فيه» (38).

وقد لخّص ابن خلدون في هذه الفقرة ارتباط تطوّر

فنون الخطاطة العربية كظاهرة وثيقة بتطوّر العمران والحضارة الإسلامية وكنتيجة لهذه الظاهرة ازدهار العلوم والثقافة وبلوغ الحضارة بذلك ذروتها.

وكما جرت العادة، عند استعراض تاريخ الخط العربي وتطوره فتذكر أنواعه ومدارسه وأعلامه الذين أصبحت خطوطهم وأمشاقهم مرجعيّات، فقد حاول هذا البحث التذكير بأنّ الأندلس كانت من بين الأقطار الإسلامية التي اشتهرت بخطها العربي وزاد هو شهرة بها.

المصادر والمراجع

- ابن الأبار، أبو عبد الله محمد: كتاب الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤمن، دار الكتاب العربي، الشركة العربية للطباعة والنشر القاهرة ط -1، 1963.
- ابن الأبار، أبو عبد الله محمد: التكملة لكتاب الصلة، تحقيق عبد السلام الهرّاس ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء بالمغرب. (دون تاريخ)
- ابن بسّام الشنتريني علي: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1978.
- ابن بشكوال أبو القاسم خلف: كتاب الصلة، تحقيق إبراهيم الأبياري دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2 - 1989.
- ابن حزم، أبو محمد علي : أنساب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط -1 - 1983
- ابن حزم، أبو محمد علي : طوق الحمامة في الألفة والالاّف، تحقيق الطاهر أحمد مكي دار الهلال ط 2، 1994. بيروت.
- ابن حزم، أبو محمد علي : رسالة نقط العروس في تواريخ الخلفاء، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1981.
- ابن حزم، أبو محمد علي : رسالة في فضل الأندلس، أوردها المقري في كتاب (نفح الطيب)، تحقيق إحسان عبّاس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1968.
- ابن حيان أبو مروان : المقتبس من أبناء أهل الأندلس تحقيق محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1976.
- ابن حيان أبو مروان : المقتبس في أخبار بلد الأندلس، تحقيق عبد الرحمان علي الحجّي، دار الثقافة، بيروت، 1983.
- ابن حيان أبو مروان : المقتبس (الجزء الخامس)، نشر شاطيتا وآخرون بالمعهد الاسباني العربي للثقافة، مدريد، وكلية الآداب بالرباط، مدريد 1979 تحقيق عبد الرحمان الحجّي.
- ابن الخطيب لسان الدين : كتاب أعمال الأعلام، القسم الثاني، تحقيق ليفي بروفنسال، دار المكشوف، بيروت، ط 2، 1956.
- ابن خلدون عبد الرحمان : كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، ج 1 و 4، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، (دون تاريخ).
- ابن خلدون عبد الرحمان : المقدمة ج2 تحقيق إبراهيم شبّوح، دار القيروان للنشر تونس 2007
- ابن خير الإشبيلي، أبو بكر : فهرست ما رواه عن شيوخه، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1989.
- ابن سعيد المغربي، علي : المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف القاهرة 1955.
- ابن عبد المنعم الحميري، محمد : صفة جزيرة الأندلس، منتخبة من كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار، عني بنشرها ليفي، بروفنسال، القاهرة (دون تاريخ).

- ابن عذارى المراكشي، أبو العباس أحمد : البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق، ومراجعة ج.س. كولان، وليفي، بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، ط 5، 1998.
- ابن عميرة الضبّي، أحمد : بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق ابراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1989.
- ابن غالب الأندلسي، محمد ابن أيوب: تعليق منتقى من فرحة الأنفس في تاريخ الأندلس، تحقيق لطفي عبد البديع، مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، المجلد الأول، الجزء الأول، ماي 1955.
- ابن الفرضي، أبو الوليد: تاريخ علماء الأندلس، تحقيق ابراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1989.
- بدر، أحمد: تاريخ المغرب والأندلس، دمشق 1989، 1979.
- البغدادي، إسماعيل باشا: هدية العارفين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع 1982.
- الحميدي، أبو عبد الله محمد: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1989.
- الذهبي، أبو عبد الله محمد: سير أعلام النبلاء، تحقيق وتعليق شعيب الأرنؤوط، ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1996، ج 82 و 16.
- الشريف الادريسي، أبو عبد الله محمد: كتاب نزهة المشتاق في اختراق الأفاق، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة (دون تاريخ).
- الطاهري، أحمد، دراسات ومباحث في تاريخ الأندلس عصري الخلافة والطّوائف، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1993.
- الطليطلي، صاعد بن أحمد: كتاب طبقات الأمم، تحقيق السعيد علوان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1985.
- القاضي، عياض بن موسى السبتي: ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، ج 1، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط (بدون تاريخ). ج 6 تحقيق سعيد أعراب، 1981.
- المقّري التلمساني، شهاب الدين أحمد: نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1968.
- المنوني محمد «لمحة عن تاريخ الخط العربي والزخرفة في الغرب الإسلامي» المجلة التاريخية جويلية 1989.
- شبّوح إبراهيم، تحقيق مخطوطات العلوم في التراث الإسلامي صفحات 103 إلى 152 بعنوان : «حول المصادر الفلكية الأندلسية والمغربية. نشر بيت النّسر. ومبلدن المملكة المتحدة 1994.

الهوامش والإحالات

1) يقول ابن خلدون: المقدمة ج2 ص145
2) المقّري، نفح الطيب 3 ص 111
3) ابن بشكوال : الصّلة 1 ص 29
4) ابن الأبّار : التكملة 2 ص 44
5) ابن بشكوال : الصّلة 3 ص 800
6) ابن الأبّار : التكملة 2 ص 37

7) ابن الأبّار : التكملة 3 ص 207
8) الحميدي جذوة المقتبس 1 ص 164 و الضبّي، بغية الملتمس ج 1 ص 191
9) ابن الأبّار، التكملة 1 ص 227
10) ابن الأبّار، نفس المصدر و نفس الصفحة
11) ابن الأبّار التكملة 2 ص 170 رقم 436
12) ابن الأبّار التكملة 3 ص 242 رقم 604
13) القاضي عياض، ترتيب المدارك ج 1 ص 22
14) ابن الأبّار، التكملة، 2ص 231-232 - ابن الأبّار، الحلّة السّيراء، 1ص 206 - 208 رقم 78 الحميدي، جذوة المقتبس، 2ص 414 و415، ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب ،1ص187
15) شبّوح، تحقيق مخطوطات العلوم في التراث الإسلامي، ص 104
16) أحمد بدر، تاريخ المغرب والأندلس ص 137-138.
17) ابن الأبّار، التكملة، ج 4 ص 2.
18) ابن حيان المقتبس ،ص 134.
19) ابن الأبّار ج 4 ص 247
20) ابن بشكوال، الصّلة ج3 ص 394 و993
21) ابن بشكوال، الصّلة ج3 ص 994
22) ابن بشكوال، الصّلة ج3 ص 992 و 993
23) ابن بشكوال، الصّلة ج2 ص 358 و359
24) ابن خلدون، المقدمة ج 2 ص 141
25) نموذج من الخط الأندلسي بقلم الخطاط مصطفى الكيلاني
26) ابن الأبّار الحلّة السيراء ج1 ص 201 و 202
27) ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب ج 1 ص 186 ابن خلدون، العبرج 4 ص 175 والمقري نفح الطيب ج 3 ص 72.
28)ابن حزم، جمهرة أنساب العرب ص 100
29) الطليطلي صاعد، طبقات الأمم ص 162
30) المقّري شهاب الدين أحمد، نفح الطيب ج 1ص 395 و379
31) ابن الخطيب، أعمال الأعلام 2 ص 40 .الذهبي، سير أعلام النبلاء، رواية ابن أبي الفيّاض 8 ص 266. المقّري، نفح الطيب 1 ص 379. ج 1 ص 182.
32) القاضي عياض، المدارك، 7ص 19
33) ابن عذاري، البيان المغرب ج 2ص 250
34) ابن عذاري، نفس المصدر ج2 ص241
35) ابن حزم : طوق الحمامة ص 205
36) المقّري: نفح الطيب ج1 ص616
37) ابن خلدون المقدّمة ص 142
38) ابن خلدون، المقدمة ج2 ص 141

الخطّاط العربيّ
وظيفته ومكانته الدينية والسياسية

حبيب بيدة / جامعي، تونس

يبدأ تصورنا للكاتب أو للخطاط العربي من خلال رجوعنا إلى الأصل اللغوي والخطابي لكلمتي «كتب» و«خطّ»، والمصدر من هاتين الكلمتين الذي هو «كتابة» و«خط» وبالتالي نفهم معنىً الخطاط أو الكاتب، وهو القائم بوظيفة الخط أو الكتابة.

يبدو من مراجعتنا للسان العرب لابن منظور ومقاييس اللغة لابن فارس أن كلمتي «كتب» و«خط» يشتركان في المعنى الأساسي ولا يستطيعان إلا دلالتنا على مفهوم عام لشخصية الكاتب أو الخطاط. ورغم ذلك فإنهما يرسمان لنا الطريق لتتبع مسار هذه الشخصية وكيفية نشأتها وتطورها بتطور وظيفتها، ويساعدان إلى جانب الوسائل الأخرى على اكتشاف معالمها.

ولا نرى هذه الوسائل التي يمكن أن تساعدنا على معرفة أحوال الخطاطين ومكانتهم في المجتمع الذي يعيشون فيه، ونظرا للبعد الزمني الذي يفصلنا عن الذين سنتناولهم بالدراسة إلا في مراجعتنا واستشفافنا لما جاء في كتب التاريخ والتراجم والأدب وعلوم القرآن وغيرها، إذ يمكن أن تدلنا هذه المراجع المختلفة على سمات امتاز بها الخطاطون الذين تناولتهم هذه الكتب سواء بالتعريف التفصيلي أو بالتعريف الهامشي المناسب. وسنحاول من خلال ذلك سالكين مسلك الحذر في اعتبار الظروف التاريخية التي حفت بهؤلاء، استخراج البنية العامة للخطاط أو الكاتب، وذلك بوضعه موضعه الخاص من بقية العاملين في الحقل الثقافي وتحقيق مرتبته في هذا الحقل.

وحتى تكون محاولتنا أقرب إلى الموضوعية، وإن كنا لا ندعي الإلمام الشامل والعلمي بالمسألة لعدة أسباب أهمها: عدم تواصل السلسلة الموثوقة عناصرها التي يمكن أن تقودنا إلى معرفة دقيقة بظروف كل مصحف، أعد إعدادا فنيا بارتباطه بكاتبه ومن أعد له، وكذلك عدم توصلنا إلى تراجم كافية تجعلنا نفهم بعض الظروف الشخصية والاهتمامات النفسية والمعتقدات الروحية الكائنة وراء اختيار هذه «الصناعة» دون غيرها والتي تستوجب عكوفا وصبرا طويلين، من حيث كونها تحتاج إلى جهد فكري وجسماني في نفس الوقت، بل لنقل تتطلب جهدا كليا لتتفاعل فيه كل أجزاء الجسم لتتركز في اليد الممسكة لقلم له آدابه وآداب وظيفته في احترام لطريقة ووضع خاصين، ونسب بين الحروف والفراغات من شأنها توضيح المعنى وتقريبه إلى القلوب خاصة إذا كان هذا المعنى يمثل العلم الإلهي الكريم.

ورغم قلة المادة التي نجدها تذكر الخطاط أو الكاتب وتفرقها في مواطن كثيرة من كتب تاريخ الأعلام، والكتب الأدبية والفلسفية، ونظرا لانتقالنا عبر هذه الكتب المختلفة في الشكل والغاية والتي لا تتحدث عن هذا الموضوع بتسلسل واضح، بل تعترض له اعتراضا مناسبا، فقد كان عملنا متجها أكثر فأكثر إلى جمع هذه المعلومات المتفرقة، حتى نفهم بعمق هذه الشخصية التي يمكن أن لا تكون لها دائما نفس الغاية في كل الحالات، ويمكن أن لا يحافظ الخلف على نظرة السلف.

ولذلك، فمحاولتنا هذه لا يمكن من خلالها إلا استنتاج بنية عامة تنصهر فيها تجارب الخطاطين القدامى، وفهم المكانة السياسية والاجتماعية والثقافية للخطاط من خلال هذه التجارب. إذ لا يمكن عزل الخطاط وتصوره بعيدا عن وضعه السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي ولا يجب اعتباره أيضا مجرد حاذق لمهنة يعيش بما تدره عليه من مال.

فما معنى كلمة «كتب» أو «خط»؟

يبدو حسب أغلب المعاجم العربية أن كلمتي «كتب» و«خط» مترادفتان حيث تدلان على معنى واحد في كتب الشيء خطه (1) وخط الشيء كتبه بقلم أو غيره (2) والكتابة والخط صناعة لمن تكون له.

والكتابة حسب إخوان الصفاء وابن خلدون صناعة شريفة وهي رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس وهي ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يتميّز بها عن الحيوان (3).

إن وصف الكتابة بالصناعة الشريفة من طرف مؤرخ حضاري يجعلنا نتصور مدى قيمة صاحب هذه الصناعة ويدفعنا إلى التعرف عليه من خلال استرشاد تاريخي لمن اشتهر من الأوائل بهذه الصناعة الشريفة، وبالتالي التعرف على مكانته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

مكانة الخطاط الدينية والسياسية :

لقد اعتبر الكتاب في عهد الرسول (ص) علماء، وبالتالي كانت لهم مكانتهم البالغة الأهمية في صحبته، حيث كانوا موضع أسراره ورسائله، كما كانوا حافظين للوحي بالترتيل أولا وبالكتابة ثانيا.

لذلك كان زيد بن ثابت من أوثق الصحابة وأشهر كتاب الرسول (ص) ومرجعا هاما للمسلمين، حيث تنتهي به سلسلة العنعنات التي تؤدي إلى قول الرسول (ص).

وما يزيد في رتبة الكتابة، تميز الخلفاء الراشدين بها، وإتقانهم لقواعدها مما جعل الكثيرين ينسبون إليهم مصاحف مشهورة كالمصاحف العثمانية ومصاحف علي ابن أبي طالب.

ومما يزيدنا وثوقا في أهمية هذه الصناعة تخصيص فصول كاملة في كتب علوم القرآن لجمال الدين بن الجوزي والبرهان في علوم القرآن لبدر الدين الزركشي وكتاب مناهل العرفان في علوم القرآن لمحمد عبد العظيم الزرقاني وكتاب المحكم في نقط المصاحف لأبي عمرو الداني، لبيان طريقة كتابة القرآن على الرسم العثماني، وظروف كتابته وأشهر الكتاب الذين اهتموا بهذه الصناعة. إذ يعتبر الزرقاني أن الكتاب الذين أمرهم الرسول (ص) بكتابة القرآن، كانوا من خيرة الصحابة وهم أبو بكر وعمر وعثمان وعلي ومعاوية وزيد بن ثابت وخالد ابن الوليد وأبي بن كعب وثابت بن قيس وغيرهم، وكان صلى الله عليه وسلم يدلهم على موضع المكتوب من سورته فيكتبونه فيما يسهل عليهم من العسب واللخاف (4) والرقاع وقطع الأديم وعظام الأكتاف والأضلاع ثم يوضع المكتوب في يد رسول الله صلى الله عليه وسلم.

إذن كان للكتاب في عهد الرسول شأن عظيم، حيث أنهم اعتبروا من خيرة الصحابة وتحملوا مسؤولية المحافظة على كلام إلهي أبى الرسول أن يكتب عنه غيره، وقد روى ذلك مسلم عن الرسول (ص) قائلا عن أبي سعيد الخدري:

«لا تكتبوا عني غير القرآن ومن كتب عني غير القرآن فليمحه» (5). ومن هنا تتبين لنا مكانة الخطاط أو الكاتب من حيث امتيازه بصحبة الرسول (ص) وهي مكانة دينية سياسية تمثلها مسؤولية المحافظة على القرآن من حيث هي معرفة امتازت عن بقية المعارف، وبالتالي فوظيفة المحافظة على هذه المعرفة من أبرز الوظائف وأجلها.

وقد ذكرت أول سورة قرآنية العلم وجعلت وسيلته أداة الكتابة وهذا ما جعل أغلب الكتاب يفتتحون بها رسائلهم أمثال عبد الرحمان بن الصايغ، حيث بدأ رسالته تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب بـ«الحمد الله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم».

قال الله تعالى: اقرأ وربّك الأكرم، الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم.

فأضاف تعليم الخط إلى نفسه وامتن به على عباده وأقسم بـ«ن» والقلم وما يسطرون فالقلم منار الإسلام ونظام الشرف عند الأيمة والملوك والأعلام يتلفظ بكتاب الله وسنته ويبرهن عن الحلال والحرام (6).

فالخطاط في هذه الحال بمثابة العالم وليس فقط صاحب حرفة يقتصر دوره على تنفيذ بعض الأوامر التي تخص مهنته، ولذلك اعتبرت صناعة الخط من أشرف الصنائع، وسميت أداتها بأجل الأسماء فكانت منارا ونظام شرف.

إذن، كان للكاتب في عهد الرسول (ص) وزن علميّ وقيمة دينية وسلطة سياسية، بحكم هذا الوزن العلمي الديني، إذ كان مقربا إلى الرسول (ص) ممثل الشرع مطلعا على أسرار الدولة الإسلامية في بداية نشأتها بحكم هذا الاتصال.

ويذكر القلقشندي في صبح الأعشى أن هؤلاء الكتاب كانوا يجتمعون إلى النبي ويختصون بكتابة أمور متنوعة في موضع يسمى ديوان الإنشاء أو ديوان الرسائل، وهي الرسائل التي كان يبعثها النبي إلى الملوك يدعوهم فيها إلى الإسلام. ويذكر أيضا أنه كان هناك عدة كتاب يكتبون للنبي في اختصاصات مختلفة، وكان ألزمهم له معاوية ابن أبي سفيان. ويظهر من خلال هذه الإشارة أن الكتاب لم يكونوا فقط كتاب وحي بل تجاوزوا ذلك إلى الأمور اليومية ذات الاختصاصات المختلفة كأموال الصدقات التي اختص بها الزبير ابن العوام وجهيم بن الصلت والمداينات والمعاملات التي اختص بها المغيرة بن شعبة والحصين بن نمير (7).

ويذكر القلقشندي عن القضاعي «أن عثمان ابن عفان وزيد ابن ثابت قد كتبا لأبي بكر وأن زيد بن ثابت وعبد الله بن خلف قد كتبا لعمر». ثم كانت دولة بني أمية، فتوالت خلفاؤهم من معاوية ابن أبي سفيان ومن بعده وأمر ديوان الإنشاء في زمن كل أحد مفوض إلى كاتب يقيمه إلى حين انقراض دولتهم، وكان الخليفة هو الذي يوقع على القصص ويحدثها بنفسه والكاتب يكتب ما يبرز إليه من توقيعه ويصرفه بقلمه على حكمه. وكان ممن اشتهر من كتابهم بالبلاغة وقوة الملكة في الكتابة حتى سار ذكره في الآفاق وصار يضرب به المثل على مر الزمان عبد الحميد ابن يحيى الكاتب وقد كتب لمروان ابن محمد آخر خلفائهم وقد كتب عبد الحميد رسالة جد هامة تكشف عن بعض الملامح فيما يخص هذه الصناعة، وقد أورد هذه الرسالة الجهشياوي في كتابه «الوزراء والكتاب» وتناولها بالبحث الدكتور ياسين الأيوبي في مجلة «الموقف الأدبي» (8). وقد كانت هذه الرسالة الموجهة إلى الكتاب غنية بالإشارات إلى مشاكل مختلفة متصلة بالكتاب في تلك الفترة كموقعهم في الحقل الثقافي وأهمية وظيفتهم وخلقهم وحسن تدبيرهم ومقومات ثقافتهم وضماناتهم الاجتماعية وغيرها. وهي بذلك غنية شكلا ومضمونا يمكن أن تفيدنا بعدة أمور تتعلق بالكاتب والخطاط وإن لم يظهر لنا إلى حد الآن بينهما أي فرق.

ومن هنا يتبين لنا المسار الذي تبعه الكتاب، فقد كانوا من أقرب الناس إلى الرسول وكانوا أقرباء من الخلفاء الراشدين بل كان منهم من نال الخلافة، ثم عند توالي الملوك على الحكم في عهد الدولة الأموية،

ساروا هذا المسار، وكانوا على اتصال وثيق بهؤلاء بل كانوا أقلام الملوك وألسنتهم (9)، لذلك لا يمكن اعتبار الكاتب بعيدا عن السياسة بل هو أشد الناس اتصالا بها، ولا يمكن هنا الجزم، حيث أننا لا نعني كل الحالات بل نعني الكتاب المشهورين، إذ أننا لا نعتبر أن الكتابة كمعرفة تقنية قد كانت سببا في وصول هؤلاء إلى مشارف الحكم ولكنها كانت خاصية من الخاصيات التي لا يتنازل عنها في رجال كانوا أقرب الأقرباء إلى السلطة السياسية.

وكانت في بعض الأحيان وبالنسبة للبعض منهم، سببا من أسباب الوصول إلى السلطة أو القرب منها ونستطيع القول في هذا المجال، إن دواوين الإنشاء كانت تتركب من وظائف يشغلها الكتاب وهي مراتب متصلة بهيئة الحكم مباشرة ويعتني أصحابها والعاملون فيها خاصة بالمراسلات الملكية وتنظيم شؤون الوزارات بكتابة قراراتها ومختلف أحوالها.

وما يمكن أن نستشفه ممّا ذكره القلقشندي، أن انتداب «رؤساء الأقلام» يتم حسب شروط البلاغة والثقافة العامة، زيادة على معرفة أصول الكتابة وإتقان جودة الخط، وحسب القلقشندي «إن رفعة محل صاحب الديوان وشرف قدره فأرفع محل وأشرف قدر يكاد أن لا يكون عند الملك أخص منه ولا ألزم لمجالسته ولم يزل صاحب هذا الديوان معظما عند الملوك في كل زمن مقدما لديهم على من عداه يلقون إليه أسرارهم ويخصونه بخفايا أمورهم ويطلعونه على ما لم يطلع عليه أخص الأخصاء من الوزراء والأهل والولد وناهيك برتبة هذا محلها (10).

ولا شك في أن يتبوأ صاحب الديوان مكانة سياسية هامة بحكم اتصاله الوثيق بأصحاب السلطة واطلاعه على شؤون وأحوال الملك وأسراره لذلك نجد في الفصل الثاني من الباب الخامس من كتاب صبح الأعشى ذكرا لما يجب أن يتحلى به من خصال تكون موافقة لهذا المقام وهذه المكانة الحساسة، كأن يكون متحليا بصفات خلقية وخلقية كصباحة الوجه والمهارة والفصاحة اللفظية والطلاقة اللسانية والأصالة والرفعة والوقار والحلم. وكذلك، يجب أن يكون ذا صفات ثقافية واجتماعية ونفسية كأن يكون بارعا في الحديث ومتوقد الفهم وشديد الذكاء والأدب في المجالسة، مما يبعث على الاعتقاد بأن وضعية صاحب الديوان وإن كان يجيد الكتابة أقرب إلى السياسة منها إلى الصناعة والفن. ولا شك أن اعتقادنا هذا ناتج عن إيماننا بالاختصاص انطلاقا من وضعنا الحالي، في حين أنه ربما انعدم مفهوم الاختصاص في تلك الفترة.

ومهما يكن من أمر، فبتعمقنا في تتبع ما قيل عن مراتب أصحاب الديوان، نستطيع أن نصل إلى بعض الحقائق الهامة التي يمكن أن تتجاوب وإيماننا باستقلال صانع الخط استقلالا فنيا. ففي البحث عن مراتب أصحاب الديوان وصفاتهم، نرى أن القلقشندي، لم يؤكد على أن يكون صاحب الديوان أي رئيس القلم إلى جانب صفاته البلاغية والخلقية التي تؤهله ليكون رجلا من رجالات الدولة، ومساعدي أولي الأمر، مجيدا للخط إلى الغاية. وذلك لأن مراتب الديوان عديدة، ويمكن أن يكون هناك من يختص بهذا الأمر.

ونعتقد أن صاحب ميزة جودة الخط وحسنه لا يغيب عن الديوان بل يحتل مركزا من المراكز السبعة التي يحتلها أرباب وظائفه، إذ يذكر أبو الفضل الصوبي من خلال تقسيمه وترتيبه لهذه الوظائف أن الديوان يحتوي على سبعة كتاب مرتبين حسب قرب درجتهم من صاحب الديوان أو «رئيس القلم»، أو متوليه فهم بالترتيب الذي ذكره «كاتب ينشيء ما يكتب من المكاتبات والولايات ويشترط فيه أن يكون عارفا بفنون الكتابة ومتقدما في الفصاحة والبلاغة وقوة الحجة، فإنه أجل كتاب الديوان وأرفعهم درجة لأنه يتولى الإنشاء من نفسه، وهو لسان الملك المتكلم عنه وهو الذي ينشيء العهود والتقاليد في الولايات والكتب في الحوادث الكبار والمهمات العظيمة.

والثاني كاتب يكتب مكاتبات أهل الدولة وكبرائها وولاتها ووجوهها من النواب والقضاة والكتاب والمشارفين والعمال وإنشاء تقليداتْ ذوي الخدم

الصغار والأمانات وكتب الإيمان والقسامات، وهي إن كانت دون الرتبتين السابقتين فهي جليلة الخطر عالية القدر ويشترط في صاحبها أن يكون مأمونا على الأسرار لأنه يطلع على أكثر ما يجري في الدولة ويشترط فيه أيضا أن يكون سريع اليد في الكتابة حسن الخط، إذا كان هذا الفن أكثر ما يستعمل ولا يكاد يقل في وقت من الأوقات (11).

نلاحظ من خلال هذه الإشارة الأخيرة أن حسن الخط واجب عند صاحب الديوان كبديهة لا يجب التكرار في التذكير بها وهي صفة تنطبق على جميع كتاب الديوان بصفة عامة وكأنه أمر مفروغ منه. ولكن، بمتابعتنا تعرّف مراتب أصحاب الديوان نجد أن هنالك كاتبا يختص في تحسين خط ما ينشئه المنشأ وتطلق عليه صفة «المبيض» وهو يبيض ما ينشئه المنشىء مما يحتاج إلى حسن كالعهود والبيعات ونحوها، إذ يقول الصوري: «لما كانت البلاغة التامة التي يصلح صاحبها للإنشاء وحسن الخط قلّما يجتمعان في أحد وجب أن يختار للديوان مبيض لرسم الإنشاءات والسجلات ومكاتبات الملوك وأن يكون حسن الخط إلى الغاية المرجوة بحيث لا يكاد يوجد في وقته أحسن خط منه لتصدر الكتب عن الملك بالألفاظ الرائقة والخط الرائع، فإن ذلك أكمل للمملكة وأكثر تفخيما عند من يكاتبه وتعظيما لها في صدره ويجب أن يكون مع ذلك في الأمانة وكتمان السر ونزاهة النفس على ما تقدم (12)، مما يدعو إلى الظن بأن هذا الكاتب المسمى بالمبيض هو أقرب شخصية إلى إتقان الصنعة الفنية في الكتابة وهو وإن كان بعيدا عن أخذ القرار السياسي والمشاركة فعليا في تسيير شؤون الحكم والدولة فهو قريب جدا من السلطة ومطلع على أجل أحوالها، وأخطر أسرارها بحكم صناعته واحتياج الملك له في تفخيم كتابة مراسلاته وبذلك يتبين لنا جودة الخط، وإن بلغت عند البعض وحسب المقاييس المعتمدة في ذلك العهد مبلغا عظيما، فهي صناعة يشترك فيها كل الكتاب العاملين في الديوان، ولا تكفي هذه الميزة التي نطلق عليها نحن الآن بالمهارة «التقنية» لأن يصل صاحبها إلى الحكم بل يجب أن تكون ميزة إلى جانب ميزات أخرى تكملها، وهذا في اعتقادنا ما كان سائدا ولم يكن تعلم الخط بمعزل عن تعلم بقية الآداب والمسائل الفنية الأخرى.

ولا يمكن الاعتقاد بعد هذا الفحص لمراتب كتاب الديوان الذين يتميزون عامة بحسن الخط وإن تدرجوا في هذا التميز أنه لم يبرز من الخطاطين البارزين في التاريخ العربي رجال وصلوا إلى الوزارة واشتركوا في تسيير دواليب الحكم وأدت ببعضهم بعض المؤامرات السياسية إلى السجن وقطع اليد وبتر اللسان، كما وقع للكاتب المشهور أبي علي ابن مقلة الذي ذكرته عدة مراجع وتحدثت عن مأساته (13) حيث كان في أول أمره يتولى بعض الأعمال بفارس ويجيء خراجها وتنقلت أحواله إلى أن استوزره الإمام المقتدر بالله، ثم أبعد من وزارته وقبض عليه لينفى إلى بلاد فارس بعد مصادرته، ثم استوزره القاهر بالله سنة عشرين وثلاث مئة، ولم يزل وزيره حتى اتهمه بمعاضدة علي ابن بليق على الفتك به، مما دعاه إلى التستر. ثم لما استوزره الراضي بالله، حيكت ضده مؤامرة أدت إلى قطع يده اليمنى وهي أعز ما يملك، ورد إلى محبسه.

ويذكر ابن خلكان، أنه ورد عن أبي الحسن ثابت ابن قرة الطبيب الذي كان يعالج أبي علي ابن مقلة أنه لما كان يدخل عليه لمعالجته يسأله ابن مقلة عن أحوال والده أبي الحسين ثم ينوح على يده ويبكي ويقول: خدمت بها الخلفاء وكتبت بها القرآن الكريم دفعتين، تقطع كما تقطع أيدي اللصوص فيسليه الطبيب ويقول له: هذا انتهاء المكروه وخاتمة المقطوع فينشده ابن مقلة ويقول:

إذا ما مات بعضك فابكي بعضا
فإن البعض من بعض قريب

ولم تنته أتعاب هذا الكاتب الوزير الذي أبدع إبداعا متناهيا واخترع العديد من الأقلام حسب رواية أكثر المراجع. إذ ما إن سلم من نكبته هذه وبرئت يده ورضي

الراضي بالله عنه ندما على فعلته معه، استوزره من جديد ولم يمنعه قطع يده من الكتابة، إذ كان يشد القلم إلى ساعده ويكتب به. لكن وصول أعدائه إلى الحكم أنكبه هذه المرة في لسانه وقطع هذا الأخير كما قطعت يده من قبل وأقام في الحبس مدة طويلة وقد وردت له أشعار تشرح حاله وما انتهى أمره إليه ومن ذلك قوله:

ما سئمت الحياة لكن توثقت

بإيمانهم فبانت يميني

بعت ديني لهم بدنياي حتى

حرموني دنياهم بعد ديني

ولقد خطت ماستطعت بجهدي

حفظ أرواحهم فما حفظوني

ليس بعد اليمين لذة عيش

يا حياتي بانت يميني فبيني

إن مراحل حياة الكاتب أبي علي ابن مقلة لهي أبرز مثال يدلنا على أن الخطاط لم يكن بعيدا عن الحياة السياسية في عصره بل كان من المقربين إلى السلطة وأولي أمرها ويتأثر بتقلبات أمورها ويلحقه منها النفع كما يلحقه منها الضرر. وإنه زيادة على كتابة القرآن فإنه يقوم بمهام سياسية وإدارية كتولي الوزارة وكتابة رسائل الملوك، وهذا ما يجعله إلى جانب إتقانه لصناعته يمتاز بأخلاق يتطلبها العرف السياسي وآداب مجالس بلاطات الملوك والأمراء.

وقد كان لابن بواب الشهير حالا في مصاحبة الوزراء إذ كان قريبا من الوزير فخر الملك أبو غالب بن علي بن خلف الواسطي «إذ جعله من ندمائه وكان لا يفارقه لفضائله التي اجتمعت فيه من حسن الخط والإنشاء والشعر (14) وإن لم يحصل له ما حصل لأبي علي ابن مقلة لعدم تقلده لمهام سياسية خطيرة بل اكتفى بمهام حفظ خزانة بهاء الدولة والتصرف فيها.

إذن، لم يكن الخطاط العربي بمعزل عن الحياة السياسية في عصره، وإن اختلفت درجته من حيث قربه لأصحاب السلطة، فقد كان يساهم فيها من بعيد أو من قريب وحسب المهمة الملقاة على عاتقه. وهذا لعمري ناتج عن قيمة فن الكتابة والخط الذي جعله القلقشندي في مقدمة أحد فصول كتابه صبح الأعشى مبينا أهمية هذا الفن كقاعدة لتكوين الكتاب بمختلف درجاتهم، حيث يقول في بيان حقيقته ناقلا عن الشيخ شمس الدين الأكفاني في كتابه «إرشاد القاصد في حصر العلوم» أن جميع العلوم إنما تعرف بالدلالة عليها بالإشارة أو اللفظ أو الخط، فالإشارة تتوقف على المشاهدة واللفظ يتوقف على حضور المخاطب وسماعه، أما الخط فإنه لا يتوقف على شيء، فهو أهمها نفعا وأشرفها (15).»

ويظهر أن الخطاط في القرون الوسطى وفي القرن الرابع خاصة، لم يكن فقط مجرد متمكن من «صناعة تنفيذ» ألا وهي جودة الخط، بل إن الوصول إلى هذه الجودة لا بد أن يمر بثقافة واسعة وتعليم مرتبط بقوة الفهم، مما يجعلنا لا نستطيع التفريق بين كاتب أديب، وأديب مجيد للكتابة وكذلك كان أبو حيان التوحيدي في الوقت نفسه أديبا وفيلسوفا جليلا وقريبا من السلطة مع إتقانه لفن الوراقة وجودة الخط كما ذكر ياقوت في معجمه، فمن الأدباء من كان خطاطا ماهرا ومن الخطاطين من كان أديبا وشاعرا ووزيرا.

وحتى من سمي في كتاب صبح الأعشى بالمبيّض، لا يمكن له الوصول إلى مرتبة كتابة مراسلات الملوك إلا بعد تمتعه بثقافة واسعة تمكنه من التحكم في قواعد الخط وإتقانه. ونعتقد أنه لولا أخلاقه ومكانته العلمية زيادة على جودة خطه، لما تأهل لشغل هذا المنصب الهام والمتصل اتصالا مباشرا بأسرار الدولة ودواليب الحكم.

ثبت لدينا إذا أن الخطاط العربي لم يكن ذا مهنة محددة، صانعا بالمفهوم الذي نفهمه اليوم أي صاحب مهنة بل كان ذا مكانة تتعداها. فهو شخصية اجتماعية هامة قبل كل شيء ذو مكانة ثقافية أهلته لأن يتبوأ في عصره منزلة في مجالس الأدب وينال شرف الوزارة في أغلب الأحيان.

الهوامش والإحالات

1) لسان العرب ابن منظور مادة كتب.
2) نفس المصدر، مادة خط.
3) ابن خلدون، المقدمة ص447. طبعة لبنان دار الكتاب اللبناني 1967.
4) الحجارة الرقيقة.
5) محمد عبد العظيم الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، جزء 1 ص240. طبعة دار إحياء الكتب العربية 1953.
6) ابن الصايغ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب ص23. طبعة دار بوسلامة للطباعة والنشر تونس 1967.
7) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، جزء 1، صفحة 91. طبعة القاهرة 1963.
8) ياسين الأيوبي: مجلة الموقف الأدبي، اكتوبر 1979، ص40.
9) نفس المصدر ص40.
10) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الانشاء، جزء 1 ص101. طبعة القاهرة 1963.
11) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الانشاء جزء 1 ص 132. طبعة القاهرة 1963.
12) نفس المصدر، جزء1، ص133.
13) ابن خلكان وفايات الأعيان، مجلد 5، صفحة 113و115. طبعة بيروت دار صادر 8 أجزاء.
14) ياقوت الحموي: معجم الأدباء ج 15 ص121. طبعة بيروت دار المشرق 20 جزء.
15) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الانشاء، ج3 ص3. طبعة القاهرة 1963.

موازين الخطّ العربيّ

مصطفى الكيلاني / خطاط، تونس

يندرج بحث «موازين الخط العربي» ضمن سلسلة البحوث العلمية في الخط العربي المقدمة على منبر المركز الوطني لفنون الخط بتونس في الأيام الدراسية التي ينظمها دوريا، وهي تهدف - عموما - إلى المساهمة في تعميق الثقافة الخطية لدى جمهورها المعني بها من جهة،

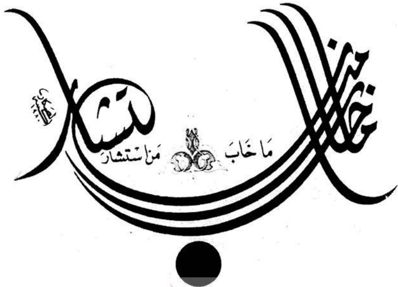
وإلى إفساح المجال للنقاش والحوار بين أهل الاختصاص في هذا الفن - هواة وممارسين - حول بعض القضايا ذات الصبغة الفنية أو التقنية ومحاولة دراسة مسائلها الأصلية والفرعية من مختلف الوجوه، من جهة ثانية.

ونحاول في بحثنا هذا التذكير بأهم الملابسات الحافة بنشأة فكرة «الميزان» في الخط العربي، وبتداعياتها وتطبيقاتها، ثم تنشيط الحوار حول بعض المسائل المبدئية والفرعية المتعلقة بهذا الموضوع في ظل التطورات العصرية الحاصلة في مجال الفنون التشكيلية ذات المشهد البصري والإنجاز اليدوي. وإن حوارا من هذا القبيل يعبر - بنحو ما - عن ديناميكية إيجابية في فن الخط العربي تحسب له لا عليه.

ونقترح تأطير البحث عن طريق التساؤلات التالية
ما هو «الميزان» أو «المعيار» في الخط العربي.؟
ما هي الدواعي أو الضرورات الحافة بوضعه وتقنينه؟



الصورة 1: موازين الخط



الصورة 2: موازين الخط

كيف يمكن الإجابة عن الإشكالية التي يستدعيها وضع ميزان للخط أمام القول بمبدأ حرية الإبداع وحرية المبدع في الفن؟

لا أتصور - مبدئيا - وجود صعوبة في فهم مصطلح «العيار» أو «الميزان» لغة، جاء في المعجم الوسيط = وزن الشيء: قدره بواسطة الميزان والميزان: الآلة التي توزن بها الأشياء والميزان: المقدار. وعاير المكيال أو الميزان: امتحنه بغيره لمعرفة صحته. والعيار: كل ما تقدر به الأشياء من كيل أو ميزان. وهذا من شأنه أن يحثني على تجاوزه إلى المحور الثاني المتعلق بدواعي وضع ميزان للخط، ثم التعريف بهذا الميزان اصطلاحا وهو المعلوم بالضرورة لدى المشتغلين بهذا الفن، كما أجدني متجاوزا الحديث عن تطور الكتابة العربية العادية لعدم صلتها بموضوعنا الذي نعالج إلى التركيز على الخط العربي الفني، رغم تصورنا وجود علاقات في المسار التاريخي بينهما.

كيف أصبح الخط فنا جميلا؟

لقد تضافرت في عصور الازدهار الأولى للحضارة الإسلامية عدة عوامل تفاعلت فيما بينها في علاقة جدلية متشابكة لجعل هندسة أشكال الحروف العربية وتركيباتها وتشكيلاتها تتطور في نسق تصاعدي مشحون بقيم فنية جمالية ذات خصوصية نوعية متميزة ومنصهرة في بيئتها الثقافية والوجدانية العامة وقتئذ. وهو انطباع يكاد يكون محل إجماع من العرب والمستشرقين خاصة سواء أكانوا مؤرخين أو باحثين أو نقادا أو فنانين تشكيليين أو غيرهم ونذكر فيما يلي أهم تلك العوامل:

أولا = العامل الروحي أو الديني:

إن عقيدة التوحيد التي جاء بها الإسلام وربط بها بين قلوب المؤمنين ألفة وتراحما وإحسانا أثمرت -اجتماعيا وتربويا- عديد الايجابيات في حياة المسلمين وفي نظرتهم إلى الحقائق الوجودية وإلى النفس الإنسانية والآفاق في



الصورة 3: موازين الخط

أبعادها المادية والمعنوية والرمزية: من أهمها محبة الجمال والتعلق به لذاته تقربا إلى الخالق ذي الجلال والجمال: كما جاء في الحديث الشريف «إن الله جميل يحب الجمال» فتواصل بذلك -ضمن تلك الحقيقة والعقيدة والنظرة- ما هو ديني مع ما هو دنيوي وما هو أدبي رمزي مع ما هو شكلي مادي وتعانق الجميع توقا إلى ما هو أجمل وأكمل وأرقى. يقول الإمام الغزالي في هذا المعنى: «كل جمال هو محبوب عند مدرك الجمال» ويقول أيضا «كل شيء وجماله، وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له» إلى أن ينتهي إلى القول «فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو.. والخط الحسن هو كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها».

وقد ترجمت تلك النظرة وتلك القيم الجمالية -في مستوى الكتابة- في الحرص على تجويد كتابة الآيات القرآنية في المصاحف وفي اللوحات، وكذلك في إخراجها فنيا في أحسن الصور الجمالية الممكنة (صورة رقم 1)، ولئن ربط الغزالي بين الفرس، وهو رمز لعدة قيم في الذهنية العربية، وبين الخط العربي، فإن غيره قد ربط بين هذا الأخير وبين فني الموسيقى والعمارة العربيتين لما في جميعها من اشتراك ووحدة في بعض القيم الجمالية والرمزية، وأول ما يلفت النظر في هذا الباب الاستعمال المشترك لمصطلح «التجويد» في ترتيل آيات الذكر الحكيم وفي تحسين كتابة الحروف العربية على قواعد مخصوصة امتثالا طوعيا من المرتل والخطاط للتعبير عن قداسة الكلام الرباني الذي يتلى ويكتب. يقول الدكتور غازي مكداشي في كتابة (وحدة الفنون الإسلامية): «..لقد كان لروح الانفتاح والشعور بأهمية التطور عند المسلمين في العصور الإسلامية الأولى دور أساسي في تطور وتحسين هذين الفنين وذلك من خلال تناول كلام الله، رسما في فن الخط وصوتا في فن التجويد» ويقول في موضع آخر من نفس الكتاب: «.. إن التأليف بمعناه العام هو العملية التي يتم بها تركيب وتجميع عناصر مختلفة، متبادلة أحيانا ومتشابهة أحيانا ينتج عنها كيان واحد، هذا الكيان هو العمل الفني الذي يمثله في فن العمارة مبنى المسجد والمدرسة والبيت، وكذلك في الفنون الأخرى نجده ممثلا في العمل الزخرفي أو الخطي أو فيهما معا مجسدا على جدار أو صفحة من القرآن الكريم، وينطبق الأمر على القطعة الموسيقية والأغنية».

ونود قبل الانتقال إلى العامل الثاني الإشارة إلى معطى آخر مرتبط بالتطور في هذا الباب هو معطى تقنين «العلوم» و«الفنون» ذات الصلة بالثقافة العربية الإسلامية في العصور الإسلامية الأولى، ذلك التقنين الذي شمل -على سبيل المثال- التجويد والنحو والصرف والعروض... فحدد ثوابت ومرجعيات لها. جاء في المصدر السابق قوله: «في إطار صوتيات الكلمة ابتكر العرب علوما



الصورة 4: موازين الخط

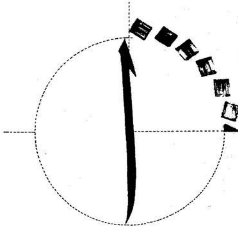
عدة، وأول من ابتكرها هو الخليل ابن أحمد الفراهيدي (175/ 791م) واضع أول معجم عربي «العين» ومبتكر التقسيمات الصوتية للكلمة العربية (موسيقى) وواضع الأسس لعلم العروض (في تقسيم الشعر)، وتبعه سيبوبة ·(154 هـ/ 770م) في كتابة] الكتاب[وهو أول كتاب وصلتنا فيه الأسس الأولى في علم النحو والصرف « فكان لزاما في مثل ذلك المناخ العلمي/ النفسي أن ينحى المشتغلون بالخط منحى الآخرين في وضع أسس مرجعية لفنهم وهي المتمثلة في القواعد والضوابط والموازين : جاء في إحدى رسائل إخوان الصفا قولهم : «ينبغي لمن يرغب أنْ يكون خطه جيدا وما يكتبه صحيح التناسب أن يجعل·لذلك أصلا يبني عليه حروفه» ويقول القلقشندي في صبح الأعشى: «يجب تأسيس الخط على الوضع الذي اصطلح عليه المجيدون من الكتاب».

ثانيا : العامل الحضاري أو النفسي/ الاجتماعي:

رغم ما تشير إليه بعض البحوث التاريخية من أن العناية بتحسين هندسة الحروف العربية قد تم مبكرا في الدولة الناشئة –أي منذ عصر النبوة أو الخلافة الراشدة– وهو رأي ذو جانب لا بأس به من الصحة إن تعلق بالكتابة العادية، إلا أن العناية بالخط الفني بصفة مركزة تنظيرا وتجربة وتطبيقا برزت بوضوح مع استقرار أحوال الدولة والمجتمع أي في العصر الأموي ثم العباسي اعتمادا على الرأي القائل بالعلاقة بين استقرار أحوال الدولة ورفاهيتها وبين تطور الفنون والصناعات والبراعات، وأحسن ما نستأنس به في هذا الصدد كلام ابن خلدون في مقدمته «فإذا تمدنت المدينة وتزايدت فيها الأعمال ووفت بالضروري وزادت عليه صرف الزائد حينئذ إلى الكمالات من المعاش» وقوله أيضا: «وإذا زخر بحر العمران وطلبت فيه الكمالات كان من جملتها التأنق في الصنائع واستجادتها فكملت بجميع



الصورة 5: موازين الخط



الصورة 6: موازين الخط

متمماتها» إلى أن ينتهي إلى قوله في الفصل 30 الخاص بالحديث عن الخط العربي «وعلى قدر الاجتماع والعمران والتناغي في الكمالات والطلب لذلك تكون جودة الخط في المدينة إذ هو من جملة الصنائع».

ونقدم ملاحظتين من نتيجة ما تقدم : أولاهما أن التطور في سلم الكمالات في الخط العربي قد تم تدريجيا في تلك العصور شأن كل إنجاز إنساني ذي قيمة يبدأ صغيرا عبر نظرية وتجربة ثم يكبر عبر تراكم المعرفة والخبرة والنقد والمثابرة الفردية والحضانة الاجتماعية والمناخ الملائم. . . ثانيتهما أن ابن خلدون عبر بأسلوبه وثقافة عصره عن الخط العربي باعتباره صناعة من الصناعات وهو ما قد يقابل تعبير بعضهم في هذا العصر [بحرفة فنية]، ونحن وإن كنا نسجل مثل تلك العبارات كما وردت على لسان أصحابها إلا أننا نربأ بفننا الجميل عن أن يكون مجرد حرفة فنية لما قد يوحي به ذلك من جمود على نمطية معينة خالية من إمكانية الإبداع والإضافة رغم قناعتنا بتوفر نصيب كبير من شرط البراعة اليدوية الفائقة فيه.

ثالثا = إحساس الخطاط الفنان بالقيم الفنية الجمالية في الخط العربي:

إن الخطاط الذي يدرك بحسه الفني مدى عمق القيم الفنية الجمالية للخط العربي ومدى أصالتها وتجذرها وثرائها مثله في هذا الصعيد مثل أي فنان تشكيلي يعمل على ملء الفضاء الذي بين يديه - مهما كان سطحه- بالحلول الفنية الملائمة أي بالتشكيلات المناسبة، رصيده في ذلك إحساسه وذوقه الفني الذاتي من جهة، ومن جهة أخرى نظرته إلى الوجود (1) وملكاته وبراعته التي يطورها التكوين والممارسة والتجربة والمثابرة والاستيعاب والاستفادة من النقد الذاتي ونقد الآخرين، وكذلك روح العصر.

ويمكن أن نلحق بهذا العامل - تجوزا - العامل الوجداني القومي أو الوطني المتمثل في إحساس الخطاط العربي بانتمائه إلى قوم معين ذي حضارة وتاريخ وأدب وأعراف ونواميس خاصة وهو المعبر عنه «بالهوية»، وأثر ذلك الإحساس في حدوث الانضباط الذاتي التلقائي لشروط ذلك العامل، ولا يعدم المرء ضرب الأمثلة على ذلك في القديم والحديث (صورة رقم 2).

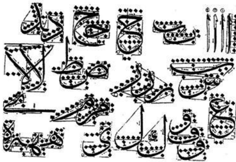
رابعا= ما يتميز به الحرف العربي من خصائص فنية ذاتية.

جاء في إحدى تعريفات الخط العربي ما يلي «الخط العربي هو وسيلة شكلية مرسومة لتأليف منظومة كلامية مقروءة على أساس لغوي أبجدي. هذه الوسيلة متمثلة أساسا في وحدات (حروف) ذات رموز صوتية، تلحق بها رموز تكميلية تستخدم للإعجام والشكل بحيث يتألف من مجموع ذلك نسق تدويني ذو طبيعة انسيابية متصلة وحداته ببعضها البعض في الكلمة الواحدة».

هذا الحد وإن كان في الظاهر يناسب الكتابة العربية العادية إلا أن التوقف فيه عند عبارة «ذو طبيعة انسيابية» بالتحليل يبين ما تتميز به الحروف العربية عن غيرها من الحروف في الكتابات الأخرى وخصوصا عن الكتابة اللاتينية من قابلية ذاتية للانسياب على السطح/ الفضاء، أي قابلية لليونة والمرونة ومطاوعة حركة اليد وهي تخط في جميع الاتجاهات: يمينا وشمالا، صعودا وانحدارا، اختزالا وتمطيطا، استقامة واستدارة، استلقاء وانحناء... وغير ذلك من التنغيمات الرسمية (2) المناسبة في طلاقة ويسر ومهارة. هذه القابلية الذاتية للحرف العربي هي التي كشفت عن مدى الطاقات اللامحدودة لفن الخط العربي، ومدى قابليته للتطور والتجدد. يقول أحد الخطاطين المعاصرين في هذا المعنى:

«إن كل حرف إنما هو شكل معماري فيه عشرات الحركات والهيئات الداخلية الكامنة وتبقى كل هذه الفوارق الدقيقة للخطاط في ابتكارها» (صورة رقم 3).

إن إحساس الخطاط بطلاقة حريته أثناء عمله الإبداعي من ناحية، وقابلية الحرف العربي للانسياب والانطلاق اللامحدود من ناحية ثانية يؤذنان بالتجاوز دون ضوابط، تجاوز قد يبلغ في حده الأقصى أو المبالغ فيه إلى النيل من جمالية الحرف ذاته فيرتد وبالا عليه، وهذا ما يستدعي – حسب هذه النظرية – إيجاد ضوابط أي موازين تكون بمثابة المرجعية الواضحة المحكمة الضامنة للمحافظة على جماليته.



الصورة 7: موازين الخط

خامسا= عوامل أخرى

إن المتتبع لمسيرة الخط العربي خلال القرون الخوالي يلاحظ تأثير عوامل أخرى في تطوره وترسيخ قواعده، يكفينا الآن الإشارة إليها دون تحليل احتراما لمقتضى الالتزام بجوهر الموضوع:

- الحوافز والمكافآت الأدبية والمادية المقدمة من مختلف الهيئات المدنية والسياسية في المجتمعات التي انتشر فيها الخط العربي وازدهر وتطور، مثل رؤساء الدول وأعوانهم، ووجهاء البلدان وأعيانها، والمبدعين والحكماء وغيرهم... لأسباب مختلفة حتى بلغ الأمر ببعض سلاطين الدولة العثمانية إلى الاشتغال بفن الخط العربي والبراعة فيه كما هو معلوم تاريخيا (صورة رقم 4).

- التنافس بين مراكز الخط العربي ومدارسه، سواء أكان للدعاية أو للتفاخر الشعوبي أو لغيرهما من الأسباب انجر عنه تنوع للأساليب الخطية وتجديد فيها وابتكار.

- تبادل الخبرات بين الخطاطين وبين المؤسسات المعنية بالخط العربي سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

- ما أضيف حديثا من تنظيم مسابقات دولية في الخط العربي تشرف عليها دوريا اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي ضمن مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستنبول وهي إحدى مؤسسات منظمة المؤتمر الإسلامي.

وخلاصة القول في هذا الباب أن علاقة جدلية محكمة ذات ديناميكية فعالة تشكلت بين أطراف ثلاثة على الأقل: البيئة الثقافية ومتطلباتها الأدبية والمادية، والخطاط وطاقته الإبداعية ورؤيته الفنية، وخصائص الحرف العربي ذاته وما فيه من مرونة وقابلية للتشكل الفني. فنحت بهذا الفن نحو بلوغ المستويات التي نشاهدها: قوة في التعبير التشكيلي والإيحاء والمهارة اليدوية من ناحية، وإحكاما للقواعد - ومنها الموازين- من ناحية أخرى.

ميزان الحروف:

لا حظنا منذ حين أثر المنهجية العامة للذهنية العربية في ضبط العلوم والفنون بقوانين (قواعد) منذ العصور الأولى للحضارة الإسلامية: عهدي الدولة الأموية والعباسية بالمشرق العربي خاصة، إلى حد أنه أصبح من المسلمات وجود مرجعيات لكل علم وفن وبالتالي وجود وحدة قياس أساسية لكل قاعدة أو ميزان مثل: النوتة في فن الموسيقى وقامة الإنسان في فن العمارة والنقطة في فن الخط.

يقول مؤرخون إن ميزان النقاط للحروف العربية العربية من وضع أبي علي الصدر محمد بن الحسن بن عبد الله بن مقلة (ت 328هـ/ 908م)، ولكن هذا لا يمنع من تصور رواج فكرة ضرورة وجود ميزان للحرف العربي تضبط وضعه الأمثل ونسبته الفاضلة قبل ابن مقلة فهذا قطبه المحرر وأمثاله في عهد الدولة الأموية يزنون عرض قطة القلم عند الكتابة بشعرات البرذون، ويجعلون لكل طول اسما للقلم ينعتون به الخط الذي يكتب به فقلم الطومار بعرض قطة طولها 24 شعرة وقلم الثلثين بعرض قطة طولها 16 شعرة وقلم الثلث= 8 شعرات (صورة رقم 5)، وبين كل ذلك أنواع أخرى، انتهى منها جميعها إلى عصر ابن مقلة ما ترسخ ولقي القبول والاستحسان وعلى رأسها خط الثلث الملقب «بالخط الرئيس» وقتئذ، ومما يدل على مكانة هذا الخط بين سائر الأنواع تصنيفه في تلك الدرجة من لدن كبار الخطاطين كابن مقلة الذي طبق ميزانه بحساب النقط عليه، مما جعل بعض المؤرخين ينسب اكتشاف خط الثلث لابن مقلة لا لمن سبقه.

وبمناسبة الحديث عن علاقة تسمية نوع الخط بعرض قطة القلم الذي يكتب به نلاحظ أن الأمر قد بلغ من الصرامة عند البعض إلى درجة طلب وجوب الالتزام بكتابة أي نوع من الخط بعرض القلم الذي كتب به في تلك العصور- دون زيادة أو نقصان- رغم وجود إمكانية تجاوز ذلك مع احترام قواعد ميزان النقاط، لتبين مدى تغلغل ذهنية الانضباط التام للقواعد بجميع شروطها عند البعض.

وبعد ضبط ميزان كل حرف- في مختلف أوضاعه من الكلمة- بميزان النقاط على يد ابن مقلة أولا وإتمامه على أيدي من بعده كابن البواب والمستعصمي. . أصبح الخط الذي يرسم وفق ذلك الميزان- أي وفق الوضع الأمثل والنسبة الفاضلة حسب التعبير المتداول- هو المعترف به دون غيره، ويسمى «الخط المنسوب» ويسمى كاتبه «صاحب الخط المنسوب» وهو ما يقابل تسميته «خطاط» في عصرنا. حتى الخطوط التي اكتشفت لاحقا كخطي الرقعة والديواني في عهد الدولة العثمانية وخط التعليق (الفارسي) وضعت لها موازين النقاط التي تضبط وضعها الأمثل ونسبتها الفاضلة، ما عدا الخط المغربي الذي ظل خارج دائرة هذا الميزان لأسباب موضوعية يمكن تناولها في بحث مستقل، دون أن ينال ذلك من قيمته والحقيقة أنه طالما ظل الخط العربي مرتبطا عضويا باللغة العربية وخصوصا بالنصوص الدينية فإنه يجد نفسه -في إطار تلك البيئة- ملزما بضوابط داخل المنظومة القيمية لتلك اللغة والنصوص، منها احترام الوضع الأمثل للحروف في تلك المنظومة أي احترام الميزان الذي يحقق ذلك الوضع حتى إنه ليخيل إلينا أن غاية اجتهاد الخطاط الظفر بتجويد الحروف وفق موازينها والتوفيق بين الرمز الموزون(الحرف) وبين تشكله الفني في الكتلة الخطية (التشكيلة) ودلالته اللغوية (النص).

نظرية رسم الحرف داخل الدائرة تمهد لنظرية ميزان النقط:

يرى بعض الباحثين أن فكرة ميزان الحروف كانت مبنية على معطى شبه فلسفي يقول بأن الإطار الأصلي لرسم الحروف- العربية وغيرها- هو الدائرة، وأن لكل حرف نسبة منها (د). يقول إخوان الصفا في إحدى رسائلهم « إن أصل الكتابة كلها في أي لغة وضعت ولأي أمة كانت وبأي أقلام كتبت وبأي نقش صورت وإن كثرت فإن أصلها كلها هو الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة والخط المقوس الذي هو محيط الدائرة، فأما سائر الحروف فمركبة منها ومؤلفة» (صورة رقم 6)، أما بالنسبة إلى الحروف العربية فيقول أبو القاسم مسلمة بن أحمد المجريطي (ت398هـ/ 1007م) في شرح ما استبهم من النسبة الفاضلة « ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيدا وما يكتبه صحيح التناسب أن يجعل لذلك أصلا يبني عليه حروفه ليكون ذلك قانونا يرجع إليه في حروفه ومثال ذلك في الخط العربي أن تخط ألفا بأي قلم شئت وتجعل غلظه الذي هو عرضه مناسبا لطوله، ثم تجعل البركار على وسط الألف وتدير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (3) عن طرفيه.. فإن هذا الطريق والمسلك يوصلان إلى معرفة مقادير الحروف على النسبة، ولا تحتاج في مقاييسك في ما تقصده إلى شيء يخرج عن الألف وعن الدائرة التي تحيط به». وهو نفس الرأي الذي عبر عنه ابن مقلة في رسالته في «علم الخط والقلم» عندما قال : «إن النسبة مقدرة في الفكر وأساسها أن تكون الألف قطر دائرة وأن الراء ربع الدائرة في نسبة مقدرة في الفكر والنون نصف الدائرة في نسبة مقدرة في الفكر كذلك..» إلا أن عبارة ابن مقلة هذه، وإن كانت تنسجم في ظاهرها مع ما سبقها، إلا أنها تمتاز بإضافة طريفة لها دلالتها العميقة والمتمثلة في قوله «في نسبة مقدرة في الفكر» وكأنه يريد إقناعنا بأن رسم الحرف وإن كان يخضع مبدئيا لمقياس هندسي مضبوط إلا أنه في الحقيقة رسم ذو سمات فنية خالصة تقدر في الفكر تقديرا... ولو توسع في الشرح لقال: رسم ذو كيان مستقل تقدر هيئته تقديرا فنيا محضا في الذوق والوجدان أيضا... وبذلك يتم تجنيب الحرف العربي الجميل الوقوع في الحدود الهندسية الصارمة وإفساح مجال أرحب لحرية الخطاط وإبداعه.

ميزان النقط :

أورد ابن سلام تعريفا لنقطة الميزان وهي وحدته القياسية فقال : «هي نقطة مربعة بعرض قلمها» (صورة رقم 7) ومعناه أن ترسم نقطة الميزان المربعة الشكل لصق الحرف الموزون بنفس القلم الذي يكتب به الحرف وميزان الحرف هو أن يرسم أمام الحرف (أو فوقه أو تحته) أو لصق جزء منه عدد من نقط الميزان مساو لحده في وضعه الأمثل دون زيادة أو نقصان، كما جاء ذلك في تعريف النسبة الفاضلة.. «إن زاد عنها قبح وإن نقص عنها سمج». ولكل حرف ميزان ذو نسبة معينة إلى ميزان الألف في نوعه (لذلك سمي الخط المنسوب) كما أن ميزان الحرف الواحد تختلف فيه عدد النقاط باختلاف نوع الخط: مثال حرف الألف: في الثلثي 7 نقاط، وفي الديواني 6، وفي النسخي 5، وفي الرقعي والفارسي 3.

جاء في قصيدة عبد القادر الصيداوي بعنوان «وضاح الأصول في الخط» الأبيات التالية.

والألف اكتبه على أصناف
ثلاثة أحدها يوافي
في طوله قريب من عشر نقط
خص بريحان وأصله فقط
الثاني سبع طوله تقريب
يختص بالثلث اختبر تصيب
ثالثها خمس بالاتباع
يختص بالتوقيع والرقاع (4)

عود إلى تدقيق رسم الدائرة بعد وضع ميزان النقط:

جاء في شرح رسالة ابن مقلة في «علم الخط والقلم» لشخص مجهول : «إن طول ربع الدائرة ست نقاط وربع نقطة، ولإتمام الدائرة خمس وعشرون نقطة»(و) يستنتج من ذلك أن دائرة الميزان نفسها قد وزنت هي أيضا بميزان النقط، وهذا يوحي على الأقل بشيئين أولهما : محاولة تجاوز الصرامة الهندسية واليبوسة التي تمثلها الدائرة المرسومة بالبركار، وثانيهما ترسيخ

فكرة ومبدأ النقطة (وهي لينة) عوضْ خط الآلة (البركار) وهو يابس. وفعلا فقد وقع العدول- عمليا- عن رسم الدوائر واحتفظ بميزان النقاط.

تطبيق الميزان :

لئن كان متعلم الخط العربي محتاجا في مرحلة التعلم إلى وزن حروفه مفردة ومركبة حتى تقوى ملكته في هذا الفن، إلا أنه في حال نبوغه فيه واستقلاله بأسلوبه الإبداعي يصبح في غنى عنه نسبيا لأن إنتاجه هو الذي يصير حجة وليس العكس، تصديقا لمثل متداول بين أهل هذا الفن وهو «أن خط الخطاط حجة قائمة بذاتها حتى إن غاب الميزان، بينما الميزان حجة على المتعلم، وأداة الحكم في عمليات التقويم» (5) لكنه قد يعمد من حين إلى آخر إلى الاحتكام إليه في مثل الوضعيات التالية: عند التعليم، أو التمرن خارج دائرة الإنجاز (المشق)، أو التثبت عند الشك، أو ضرب المثال عند النقد، أو وزن بعض الحروف عند استعمال قلم جديد وقبل الشروع في الإنجاز... الخ يقول حسن المسعود في مؤلفه حول الخط العربي: «عادة ما تكون نقاط القياس في ذهن الخطاط ولا نراها على صفحات الورق إلا في كراسته عندما يتمرن (يمشق) أو يحاول تقليد كبار الخطاطين، أو عندما يتهيأ للخط فيحتاج للتركيز».

هل للخط العربي موازين أخرى؟

نود، بداية، حصر الجواب في حدود ميزان الحروف (مفردة ومركبة) لأن للتشكيلات الخطية معايير إضافية تتعلق مثلا بالتوازن، والتنغيم، والحركة والسكون، والطاقة..وغير ذلك من القيم الجمالية.

إن التمشي البيداغوجي عند جلوس مجلس التعليم -حقيقة أو حكما- يقتضي الاجتهاد في وضع مقاييس (موازين) تكميلية للتيسير على المتعلم والأخذ بيده وتقريب المراد له، من ذلك مثلا الالتجاء إلى مقياس التوليد وهو بيان كيفية توليد حرف من آخر أو توليد جزء منه من الحرف المرسوم كليا أو جزئيا (ز) (مثال كيفية توليد الكاف في أول الكلمة من الدال المنفرد في خط الثلث) ومقياس المماثلة أو المطابقة كاشتراك حرفين أو أكثر في جزء معين اشتراكا تاما(مثال الباء والتاء والثاء) أو اشتراكا جزئيا(في جزء فقط كعراقة النون في الحروف ذات العراقات المماثلة وهي اللام والسين والصاد والقاف في خط الثلث على سبيل المثال)، ومقياس هيئة الفراغ داخل الكتابة (الشكل البيضوي للفراغ في رأس حرف العين الأولية ورأس الفاء والقاف في خط الثلث)...الخ .

يصف ابن مقلة كيفية كتابة الألف فيقول: الألف يجب أن يكون مستقيما غير مائل إلى استلقاء أو انكباب وليس له مناسبة إلى حرف في طول ولا قصر، تخط إلى جانبه ثلاث ألفات أو أربعا فتجد فضاء ما بينها متساويا» (6).

المصادر والمراجع

1) يراجع في هذا الصدد اثر النزعة الدينية الصوفية في أسلوب خط المتصوف من الكتب أو المقلات المؤلفة في الغرض
2) نسبة إلى الرسم أي التصوير
3) أي محيطها
4) خط الرقاع الوارد هنا هو غير خط الرقعة المعروف عند الخطاطين في هذا العصر. لأن ذلك الشعر قديم. والتصنيفات الواردة به للخطوط تناسب الدراج منها في تلك العصور.
5) لجنة التحكيم في مسابقات الخط تضطر إلى استعمال ميزان النقط لتقييم خطوط المتنافسين من المترشحين للجوائز أو للإجازات.
6) بدائع الخط العربي ص 479.

الخط العربي وجماليته

عمر الجمني / خطاط، تونس

أنا أكتب . . أنت تكتب. . . هو يكتب. . . لكن من منا يكتب بخط جميل؟ وبم يعرف تفوق خط على آخر في الجمال؟

إن لجمال الخط علاقة بأنواعه وأشكاله وقواعده وقد كان للخط العربي تاريخ طويل وطريف ميزه عن بقية الخطوط المعروفة عالميا. فمن عصر النقوش العربية القديمة إلى عصرنا الحالي، عصر المعلوماتية والإنترنت، مر الخط العربي بعدة مراحل حضارية عربية وإسلامية أثر فيها وأثرت فيه، وهو ما يزال إلى اليوم صامدا رغم رياح التطور الغربية العنيفة التي لم تتمكن من القضاء عليه، بل إنه انتشر في شتى أنحاء العالم من أمريكا إلى اليابان، ولن تلحقه يد التشويه لأنه مرتبط بالقرآن الكريم، إذ كلام الله الجميل لا يكتب إلا بخط جميل. ولقد كان الإسلام الحافز الرئيسي لتطور فن الخط العربي الذي اقترن وجوده بوجود الدين الإسلامي الحنيف «إنّا نحن نزّلنا الذّكر وإنّا له لحافظون» صدق الله العظيم.

وللعلماء والباحثين، قديما وحديثا، آراء مختلفة في أصل الكتابة العربية فمنهم من يرى أن الخط العربي ينتمي إلى جنوب الجزيرة العربية، وكان يسمى بـ «المسند» أو «الخط الجنوبي» وقد انتشر في شمال الجزيرة العربية والعراق وسورية عن طريق القوافل التجارية لكن هناك رأي آخر يؤكد أن دراسة نقوش ما قبل الإسلام والقرن الأول للهجرة تدل على أن الكتابة العربية مأخوذة أصلا من الكتابة النبطية ذات الصلة بالخط الفينيقي. إذن فالكتابة العربية، حسب هذا الرأي، حلقة متصلة بالحلقتين النبطية والآرامية فنقوش أم الجمال (250م) والنمارة(328م) بسورية نبطية لغة وخطا. ونقش زبد المكتوب بثلاث لغات، اليونانية والسريانية والعربية(512م)، يدل على أن العرب فضلوا استخدام هذا الخط، وأن العربية فرضت نفسها كلغة ثم ككتابة فوصلت إلى شمال الجزيرة العربية مرورا بالعراق (الحيرة والأنبار على ضفاف الفرات).

الإسلام والخط :

لما جاء الإسلام حمل معه ضرورة استخدام الكتابة لتدوين آيات الذكر الحكيم المنزلة عن طريق الوحي على رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم. وكان رسول الله (ص) يأمر الصحابة بالكتابة، ويحرضهم على تعليم أبنائهم القراءة والكتابة، كما طلب من مشركي مكة الذين أسروا في غزوة بدر والذين يعرفون الكتابة أن يعلم الأسير منهم عشرة من أبناء الأنصار، حتى يدفع فدية أسره. وبهذه الطريقة انتشرت الكتابة بين المسلمين انتشارا سريعا واسعا.

وقد برزت، بعدئذ، مشكلة كبيرة تتمثل في الخطإ

في قراءة القرآن الكريم أو ما يعرف بـ «اللحن» أو «التصحيف»، مما يؤدي إلى معان مخالفة لمعاني آيات القرآن الكريم بسبب كثير من الكلمات ذات الحروف غير المنقوطة مثل الشين والضاد والفاء والقاف والباء...، فربما قرئت الشين سينا، والضاد صادا، والباء تاء أو ثاء... الخ. وقد كان من اللازم تفادي هذا الإشكال، فوضعت النقاط تدقيقا للمعنى المراد في الكلمة، ثم جاءت مرحلة أخرى وضعت فيها الحركات التي لا تقل قيمة عن النقط، وكل ذلك حرصا على قراءة القرآن قراءة سليمة دقيقة. ومما ذكر الأستاذ كامل البابا رحمه الله في التصحيف أن أحدهم قرأ هذا الحديث: «المؤمن كيس فطن» هكذا: «المؤمن كيس قطن» !!

عهد الخط الموزون :

دخل إصلاح الخط العربي، مع ظهور الإسلام، مرحلة تطور سريع سار في اتجاهين: ضبطه ككتابة، وتجويده كفن. وقد ظهر التطور الفني جليا في العصر الأموي، وكان شكل الكتابة خطوطا مستوية وزوايا حادة، وقد عرف باسم الخط الكوفي بعد المرحلة التي مر بها في الشام ثم في الكوفة خاصة. وأقدم خطاط تذكره المصادر هو خالد بن أبي الهياج الذي اشتهر زمن خلافة علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، ثم جاء بعده أبو يحيى مالك بن دينار «الوراق» (131هـ/ 848م) الذي كتب المصاحف بالأجر. ثم جاء قطبة المحرر (153هـ/ 880م) الذي يمثل إحدى المحطات الكبرى في فن الخط و «المحرر» أقدم لقب أطلق على الفنانين الحقيقيين في مجال الخط. ويقول ابن النديم إن قطبة هذا استخرج أربعة أقلام (أي خطوطا)، منها الطومار والجليل، منسوبة إليه ومن هنا انطلق الخط الفني. ومن الخطاطين المشهورين في الحضارة العربية الإسلامية ابن مقلة، وهو أبو علي محمد بن الحسن بن عبد الله. وقد كان كاتبا وأديبا خطاطا ووزيرا. ولد ببغداد عام 272هـ/ 882م، وانخرط يافعا في سلك الموظفين إلى أن أصبح وزيرا. وقد تولى الوزارة ثلاث مرات كان آخرها في عهد الراضي العباسي الذي اعتقله بحجرة في دار الخلافة. حين قطع الوزير ابن رائق يده واحتفظ به في سجنه فأخذ ينوح على يده ويقول: خدمت بها الخلفاء وكتبت القرآن الكريم دفعتين (مرتين)، تقطع يدي كما تقطع أيدي اللصوص. ثم أنشد:

إذا ما مات بعضك فابك بعضا
فإن البعض من بعض قريب

وكان يشد القلم على ساعده ويكتب به. وأخذ يدرب يده اليسرى حتى أجادت الخط مثل اليمنى. ثم توالت عليه المصائب من بعد، فقطع لسانه، ثم قتل سنة 328هـ عن ستة وخمسين عاما، ودفن في دار الخلافة، ونبش قبره بناء على طلب أهله، وسلم إليهم فدفنوه، ثم طلبته زوجته فنبشوا قبره ثانية ودفن في دارها. وإنه لمن عجائب الصدف أن يتقلد ابن مقلة الوزارة ثلاث مرات ويدفن بعد موته ثلاث مرات. بيد أن ذكر ابن مقلة خطاطا يظل أشهر من ذكره وزيرا. ولقد ظل العرب يستعملون الخط الكوفي في المصاحف حتى سن لهم ابن مقلة الخط النسخي، فاستحسنوه لجماله وسهولة كتابته بعد أن دون لهم كيفية بري القصب وصناعة الحبر وأشكال الأحرف مستعينا بالقواعد الهندسية.

ثم جاء بعده علي ابن هلال المعروف بابن البواب الذي اهتم بخطوط ابن مقلة في الثلث والنسخ، ونقحها، وعلا بها إلى مستوى رفيع، فاستقام بفضله أسلوب ابن مقلة وخلد اسمه.

ويأتي في الشجرة الشيخ جمال الدين ياقوت المستعصي البغدادي. كان خازنا بدار الكتب المستنصرية وكان أديبا شاعرا، وبلغ في الخط الإتقان والجودة، وفاق ابن البواب. وقد قام ياقوت بضبط الأقلام الستة وتحديد قواعدها، ثم كتبها بأروع أشكالها في زمانه، ولما توفي سنة 698هـ/ 1298م سار تلاميذه على نفس النهج، فنقلوا الخط من بغداد إلى الأناضول وسورية ثم إلى إيران وما وراء النهر. إلا أن مصر تمسكت بأسلوب ابن البواب، كما أن شعوب البلدان العربية في شمال إفريقيا

لم تأخذ حظها من أسلوب ياقوت، بل اكتفت بخطها المغربي المشتق من الكوفي القديم، وأقدم ما وجد منه يرجع إلى ما قبل سنة 300هـ، وكان يسمى بخط القيروان نسبة إلى القيروان عاصمة إفريقية والتي تأسست سنة 50هـ. فقد اكتسبت هذه المدينة أهمية عندما انفصل المغرب عن الخلافة العباسية وصارت عاصمة الدولة الأغلبية ومركز المغرب العلمي، فتحسن بها الخط المغربي تحسنا عظيما وعرف بها. ولما انتقلت عاصمة المغرب من القيروان إلى الأندلس ظهر خط جديد يسمى بالخط الأندلسي أو القرطبي نسبة إلى قرطبة.

أما الخط الفارسي (النسخ تعليق) فقد ابتكره الخطاط بدر الدين التبريزي في نهاية القرن السابع وبداية القرن الثامن للهجرة، ووضع قواعده وأضافه إلى الأقلام الستة في عهد الأسرة التيمورية. وهناك رواية أخرى تقول إن مير علي التبريزي هو الذي ابتكر هذا الأسلوب الجميل في الخط، وكان من أشهر رواده فيما بعد عماد الحسني.

وقد شاعت طريقة ياقوت المستعصمي في الأقلام الستة مدة طويلة خارج أراضي الدولة العثمانية، وبدأت هذه الطريقة تندثر إلى أن اهتم بها الخطاط النابغة الشيخ حمد الله الأماسي الذي ولد بأماسيا بالأناضول، وبدأ يبحث وينقب في خبايا هذه الأقلام أي الخطوط الستة، وفي أواخر القرن التاسع الهجري استطاع بتشجيع من حاميه وتلميذه في الوقت نفسه السلطان العثماني بايزيد الثاني (886 - 918هـ/ 1481-1512م) أن يجمع كل خطوط ياقوت وكتاباته المحفوظة في خزانة البلاط العثماني. وكان السلطان يجله إجلالا كبيرا بحيث كان يمسك له الدواة وهو يكتب، ويجلسه في صدر مجلس العلماء. ثم جاء بعده الخطاط الحافظ عثمان الذي كتب على طريقة الشيخ حمد الله الأماسي في الأقلام الستة عن طريق أستاذه درويش علي، ثم واصله مصطفى الأيوبي فأجاد خط النسخ إجادة تامة، وهو أول من كتب الحلية الشريفة (أوصاف الرسول صلى الله عليه وسلم) على شكل لوحة فنية تعلق على الجدران. ونذكر من تلاميذه السلطان مصطفى الثاني وأحمد الثالث. ثم جاء الخطاط العبقري مصطفى الراقم الذي ولد سنة 1181هـ/ 1758م والذي أخذ الخط عن أخيه إسماعيل الزهدي. ولما نبغ في الثلث كتب الكثير من الشواهد، وله كتابات في مسجد السلطان محمود الثاني الذي هو من تلاميذه. ثم جاء بعده محمد شوقي الذي ولد سنة 1244هـ/ 1828م، وكان بارعا في النسخ والثلث العادي. وشوقي هذا كتب عدة كراريس تعليمية في الخطين، ومن أهمها كراسته التي طبعتها اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي IRCICA التابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامي لما فيها من إبداع وجودة فنية عالية شهد له بها منذ أن كتبها إلى يومنا الحاضر. فهو المرجع الأخير في هذين الخطين، وكل الأجيال التي أتت بعده تتمنى أن تكتب مثل شوقي، وإلى حد الآن لم يضاهه أحد. والمحطة قبل الأخيرة في تجويد الخط تعود إلى الأستاذ الجليل سامي أفندي الذي كان يكتب جلي الثلث بإتقان لا يوصف وجمال فني لن تمل العين مشاهدته. وهو الذي كتب الشواهد والمساجد في استانبول، وعلم لنا أساتذة أفذاذا مثل أحمد الكامل (محمد نظيف أستاذ حامد الآمدي) ونجم الدين أوقياي وغيرهم.

وبعد الانقلاب الأتاتوركي توجه كل من الأساتذة عبد العزيز الرفاعي إلى مصر، والأستاذ يوسف رسا إلى سورية، ومصطفى ماجد أيرال إلى العراق ودرسوا الخط وتخرج على أيديهم تلاميذ أكفاء.

كان حامد الآمدي آخر عباقرة القرن العشرين في فن الخط، وكان يكتب اللوحات والمساجد والشواهد، وكان يدرس الخط لتلاميذه الكثيرين من شتى أنحاء العالم. وقد تخرج على يديه هاشم البغدادي درة بغداد ومؤسس الأسلوب العراقي في الخط، ويوسف ذنون، وصلاح شيرزاد، وغيرهم كثيرون. وقد روى هذا الشيخ بنفسه أنه كان يصمم لوحة لجامع شيشلي باستانبول نصها «إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر»، وكانت في شكل تناظري هرمي. فلما كانت كلماتها متراصة جدا طبقا للقاعدة الفنية لم يجد مكانا لألف كلمة «الآخر». ولما أعياه التعب أخذته غفوة فرأى الألف مناما يأخذ مكانه، فاستفاق مذعورا ثم وضعه كما أملي

عليه، واعتبر ذلك أنه من فضل الله عليه. وكان رحمه الله آخر حلقة في سلسلة عظماء فن الخط.

الخط هذه الأيام :

لقد اتجه فن الخط ثلاثة اتجاهات:

1) هناك من سار على النهج الكلاسيكي، والتزم بالطابع التقليدي باعتبار الخط فنا تراثيا وهوية، وتركه يعتبر جريمة.

2) وهناك من اتجه نحو تطوير الأساليب المعروفة في الخط وابتكار خطوط جديدة تتلاءم ومتطلبات الآلة وفلسفة العصر والخروج به من «الجمود».

3) وهناك من سار مسار الحركة الفنية التشكيلية الغربية تحت شعار الحرية الفنية ومحاولة إضافة تشكيلية في الفراغ الفني الذي يشهده العالم اليوم.

والاتجاه الأول آمن به الكثيرون باعتبار الخط تراثا حضاريا يجب العناية به، فلقي الفضاءات المفتوحة، وأقيمت له المعارض الخاصة والندوات والمهرجانات والمسابقات الدولية على الصعيد العربي والإسلامي، فلا خوف عليه إذن من الاندثار.

أما الاتجاه الثاني فهو -وإن كان ضعيفا من حيث عدد العاملين عليه- نجد من أساتذته محمد سعيد الصكار وعلي طوى والفنان فريد العلي الكويتي ونضال كمال طبال وغيرهم. وقد كانت لهؤلاء إضافات جديرة بالاهتمام والمتابعة، والإلمام بها ضروري، وقد تعتبر أيضا منعرجا تاريخيا لفن الخط تنتظر المزيد من الدعم وغزارة الإنتاج.

وأما الاتجاه الثالث والأخير فهو الذي أحدث ضجة عنيفة في الأوساط الفنية بين مؤيد ومعارض. وهو فن «الحروفية» أي توظيف الحرف العربي في منظومة التركيب التشكيلي الغربي المعاصر، فيصبح للعمل دلالة جمالية فقط دون معنى مقروء. فالحرف هنا أصبح الوحدة المكونة للوحة وهذه الفكرة بدأت تأخذ مكانها في فضاء الهوية الفنية العربية، ولها روادها أمثال نجا المهداوي، ورشيد القريشي، وشاكر حسن آل سعيد، ووجيه نحلة، والفنان القطري يوسف أحمد وغيرهم كثير ممّن استهوتهم هذه الفلسفة الفنية.

الخط والحاسوب :

كانت يد الخطاط تكتب خط النسخ بحروف متنوعة حسب وضعها في الكلمة. وهذا التنوع هو الذي يمثل الحركة والروح بالأساس وهو ما يفتقر إليه الحاسوب. بل نستطيع القول إن الحاسوب أساء إلى الخط العربي، وذلك بسبب سوء ترصيف الحروف وقلة تنوعها، وعدم وضعها في المكان الصحيح عند برمجتها، وذلك لجهل المبرمج بقواعد فن الخط، وحتى إن كان المبرمج خطاطا فإنه يصعب عليه اختيار أنواع الحروف عند الكتابة بالأزرار. فالمسألة تتطلب وقتا أكثر خلافا لما هو مطلوب أي السرعة والإنجاز فلنقل إن الحاسوب فاشل في عملية تصفيف بعض النصوص العربية باختصاره للحروف، بينما يمكن استغلاله جيدا في عدة توظيفات أخرى كتصميم الحروف وتصحيحها أو تركيب لوحة جلي الثلث أو التعليق، فهو يختصر الوقت من هذه الناحية، ويسهل عملية توزيع الكتلة في الفراغ المخصص، ويعطيك فكرة مسبقة قبل التنفيذ وتحت المؤثرات اللونية ذات البعد الواحد أو الأبعاد الثلاثة حسب ما يريده الفنان.

ففي هذه الحالة يمكن لنا أن نوظفه أحسن توظيف، ويصبح مكملا للقصبة والدواة، ويكون له دور إيجابي: القصبة تكتب، ثم الحاسوب يصحح، ثم القصبة تنفذ.

فن الخط (IRCICA)، روح الخط العربي لكامل البابا، مصور الخط العربي وبدائع الخط العربي لناجي زين الدين، الشيخ حمد الله، محي الدين سيرين، مصحف الحاج زهير المملوك، مجلة «المجلة»، العدد 700.

نشـــأة الخـــطّ وتطـــوّره

المنجي عمار / خطاط، تونس

إن الحديث عن الخط العربي منذ نشأته إلى اليوم، طويل وشيق ويستدعي وقتا كبيرا أكثر مما تتسع له هذه المناسبة لما له من تاريخ وآداب وقواعد وأنواع ورجال. ومد وزجر مع غيره من الخطوط العالمية.

وحتى لا نتيه في هذا البحر العميق أردت حصر الموضوع في نشأة الكتابة وتطورها عبر العصور، موقف الإسلام منها، المدارس الخطية، أشهر الخطوط العربية التي أفرزتها، مشكلات الخط المعاصرة.

نشأة الكتابة العربية :

عندما استنبط الفنيقيون 22 حرفا لكتابة لغتهم انتشرت هذه الحروف بعامل التجارة فكانت أساس جملة من الكتابات أهمها: العربية والعبرية واللاتنية. وزاد عليها العرب ستة حروف هي: ثخذ ضظغ وسموها الروادف لعدم وجودها ضمن الهجاء الفنيقي. وقد ظهرت الكتابة العربية ناضجة الحروف حسبما أثبتته النقوش حوالي 150 سنة قبل الإسلام إلا أنها كانت خالية من الشكل والنقط، غير خاضعة لقواعد الرسم الحديث. والباحث المتخصص يستطيع قراءاتها وتبيين مدلولها.

وغالبا ما كانت الخطوط تسمى بأسماء الحضارات التي أفرزتها على غرار ما كانت تعرف به أنواع السلع. من ذلك أن الخط المعروف زمن نزول الوحي هو الخط الحجازي بفرعيه المكي والمدني. ولم يكن العرب- وقتها- مهتمين بالتدوين لما امتازوا به من استعداد فطري في قوة الحفظ وصفاء الذاكرة من جهة، ولتفشي ظاهرة البداوة بينهم من جهة أخرى. إذ الخط كما يراه ابن خلدون صناعة من جملة الصنائع التي تزدهر بازدهار العمران وتكسد بكساده.

موقـف الإسـلام مـن الكتابـة :

كلنا نعلم أن الله سبحانه وتعالى عندما أنزل وحيه على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم بدأه بخمس آيات من الذكر الحكيم هي: بعد أعوذ بالله من الشيطان الرجيم «اقرأ باسم ربك الذي خلق- خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم - الذي علم بالقلم- علم الإنسان ما لم يعلم». في هذه الآيات أمر بالقراءة وتنبيه إلى مستلزماتها وحث على استعمال أداتها الأولى وهي: القلم الذي أقسم الله تعالى به في آية أخرى:

«**ن والقلم وما يسطرون**» إذًا العلم لا يؤخذ مباشرة من أفواه الرجال، ولا يحفظ مشافهة من الصدور إلى الصدور، كما قال رسول الله عليه وسلم: «قيّدوا العلم بالكتابة».

وتتابعت الآيات محرضة على طلب العلم وتفضيل العلماء، من ذلك قوله تعالى: «قل هل يستوي الذين

يعلمون والذين لا يعلمون» «وما أوتيتم من العلم إلا قليلا» -«إنما يخشى الله من عباده العلماء. . .» وأدرك الرسول صلى الله عليه وسلم ما لهذا الأمر من الأهمية فاتخذ من بعض الصحابة كتبة للوحي، حفظا للقرآن. وعندما انتصر على مشركي قريش في معركة بدر قبل الفداء من أمييهم وفادى الكاتب منهم بتعليم عشرة من صبيان المسلمين، لنشر وسائل المعرفة بينهم. ومن حرصه على تعليم المسلمين الكتابة قوله لأحدهم كان يشكو ضعف الذاكرة: «استعن بيمينك على حفظك». (رواه الترمذي) وفي حديث آخر رواه البزار «إن من حق الولد على والده أن يعلمه الكتابة وأن يحسن اسمه وأن يزوجه إذا بلغ» ومن توجيهاته لأحد كتابه قوله: «إذا كتبت فضع قلمك على أذنك فإنه أذكر لك» (رواه عساكر).

وله صلى الله عليه وسلم- رغم أميته - معرفة بوقع الخط الحسن في النفس فيوصي معاوية بقوله: «يا معاوية ألقّ الدواة وحرّف القلم، وانصب الباء، وفرق السين، ولا تعور الميم، وحسّن الله ومد الرحمان وجود الرحيم».

وقد كان لهذه الوصية من لدنه صلى الله عليه وسلم أثر بالغ على الخطاطين فيما بعد فاندفعوا يبذلون قصارى جهدهم في تحسين الخط وتجويد حروفه. ولمن قام بذلك بشارتان أولاهما في الدنيا كما جاء في الأثر: «عليكم بحسن الخط فإنه من مفاتيح الرزق». وكذلك قولهم: «الخط للفقير مال وللغني جمال وللأمير كمال». وقولهم أيضا «الخط الحسن يزيد الحق وضوحا».

وثانيتهما في الآخرة كما بشر بذلك سيد المرسلين عليه أزكى الصلاة وأفضل التسليم في قوله: «من كتب بسم الله الرحمان الرحيم بخط حسن فقد دخل الجنة بغير حساب».

فالخط الحسن رزق طيب، وعبادة عند كتابة القرآن، وعند قراءته، وعند النظر فيه. وهذا ما جعله ينفرد بوظائف مميزة دون سائر الخطوط العالمية. فهو إلى جانب التدوين، خط لين الكتابة، قابل للتركيب والتشكل، فيه من الوحدات الزخرفية ما يشد انتباه الناظر، وقع توظيفه كعنصر زخرفي في فن العمارة الإسلامية... أما إذا ما استعمل في كتابة القرآن وتدوين السنة أصبح نافلة يتقرب بها إلى الله تعالى لقداسة حروفه.

تطور الخط العربي وتنوعه:

من العوامل المساعدة على العناية بالخط العربي- إلى جانب قدسيته هو أن الإسلام كان يحارب التماثيل وينهى عن التصوير فاتجهت همة الفنان المسلم إلى الخط يحيطه بكل عناية ورعاية، فأبدع فيه وجمّل حروفه وابتكر بحسب البيئة والتكوين الذاتي أنواعا أخرى من الخطوط لأغراض شتى كالتدوين وزخرفة المساجد والنقش على مشاهد القبور والمراسلة وكتابة الأسرار ومنح الشاهد والتوقيع...

فطوّع لكل غرض من هذه الأغراض خطا يتناسب والمقصود ويتلاءم والموضع. فتعددت الخطوط بتعدد أغراضها وتنوعت أسماؤها وتباينت أشكالها... فهذا الخط الكوفي والقديم منه خاصة ظل يخدم الإسلام مدّة ثلاثة قرون. وليبسه وصعوبة كتابته عوضه خط الطومار ثم حل محله خط الثلث وهو خط أنيق لكنه ليس في مستوى عامة الوراقين فاخترع الوزير بن مقلة (328هـ) خطا سماه البديع اتخذه الوراقون للاستنساخ فصار يعرف بخط النسخ وعندما هاجر النسخ إلى الفرس أدخلوا عليه شيئا من التعليق فصار يعرف عندهم بالنستعليق وهو من أرق الخطوط وأبدعها. ورحل الخط إلى شمال إفريقيا منذ القرن الأول الهجري فأخذ طابعا خاصا وصار يعرف بالخط المغربي ومنه أيضا نشأة الخط الأندلسي.

وبانتقال الخلافة إلى العثمانيين طلب السلطان من الخطاطين اختراع خط للعامة، لأن الخط النسخي

مقدس خاص بكتابة القرآن والحديث النبوي الشريف. فاخترعوا الخط الرقعي وأراد السلاطين خطا تحفظ به أسرار الدواوين في الدولة فاخترعوا لهم الخط الديواني كما طلبوا خطا ملكيا لتزيين القصور وكتابة المراسيم الملكية فولدوا من الديواني الخط الهميوني وهو الديواني الجلي. ثم أرادوا تفننا في نوع من الخطوط يكون ختما لإمضاءاتهم فوضع لهم الخطاطون «الطغراء».

وللإجازات العلمية والشهائد وضعوا خط الإجازة أو ما يعرف بالخط الريحاني . . . إلى غير ذلك من الخطوط التي تم وضعها وتوليدها من الخطوط القديمة.

الأثر الفني للخط في الحضارة الإسلامية :

إن كل العوامل التي سبق ذكرها مجتمعة أو منفصلة جعلت الخط العربي يشق طريقه مع الفاتحين نحو أناس أسلموا وحسن إيمانهم وصفت نفوسهم لهذا الدين واطمأنت قلوبهم للفاتحين لما يتمتعون به من كرم الأخلاق وحسن المعاملة.

فأقبلوا على حفظ القرآن وتعلم لغته قراءة وكتابة. وإذا بالخط العربي يقوم بدوره الفعال في نشر الدين الجديد وحضارة العرب المسلمين عبر الأقطار، وإذا به يصبح أداة التعليم والتدوين، ويحل محل الخطوط المحلية عند شعوب حديثة العهد بالإسلام كما نلاحظ ذلك في أرجاء كثيرة من العالم. أذكر على سبيل المثال: ما يقول : لوبن «كان للغة العربية مثل ما كان للدين من حظ فقد ظلت اللغة العربية في بلاد فارس لغة أهل الأدب والعلم». (لوبن صاحب : «حضارة العرب» ترجمة أكرم زعيتر ص : 442). مع العلم أن الكتابة العربية حلت محل الكتابة الفهلوية، مع زيادة حروف معينة. وكتب بها الأفغانيون لهجاتهم «البامرية». وكتب بها الهنود اللغة «الأوردية» يقول محمد حبيب عبد الرحمان خان مبواتي: (مدير شعبة المخطوطات بمكتبة المعهد الهندي للدراسات الإسلامية». إن الخط العربي في الهند يمثل الركيزة الكبرى للفنون الإسلامية وأنواعها المختلفة وألوانها المتنوعة المنبسطة ولا يكاد يوجد عمل فني إسلامي من نقش، أو عمارة، أو نسيج أو مادة مصنوعة، أو غير ذلك إلا وللخط العربي فيه نصيب بشكل مباشر أو غير مباشر .(ص 2 من دراسة ألقيت في مهرجان الخط العربي الأول ببغداد أفريل 1988) وكتب بها أهل ملايو من المسلمين لغتهم «الملقية» وكذلك كتب بها أهل جاوة والفليبين وذاع صيتها حتى أدركت الصين واذربيجان وبلاد الجركس وخوارزم والقرم وقد جاوزت حدود سيبيريا حيث كتب بها مسلمو روسيا وأهل تركستان وبعض دول البلقان كبلغاريا وألبانيا لمجاورتهم تركيا يقول د عفيف البهنسي: «ولعل الخطوط الرائعة التي تملأ المساجد التركية مثل الجامع الأزرق في استنبول وجامع أولو بورصة لدليل على اهتمام الأتراك البالغ بالخط العربي الجميل» الخط العربي ص 93).

أما الأستاذ دوزي فيقول: ولم يكن احتفاء الإسبان أقل من احتفاء الإيرانيين بالخط العربي بل إن الإسبان هجروا لغتهم كي يتعلموا اللغة العربية قراءة وكتابة حتى لم يعد يوجد من يقرأ الكتب المقدسة باللاتنية، بل ترجمت إلى العربية كي يقرأها نصارى الأندلس». (دوزي صاحب كتاب : «تاريخ المسلمين في أسبانيا» - مطبعة ليدن 1932).

وأصبحت الأندلس في أوج ازدهارها مصدر إشعاع كبير للثقافة الإسلامية عربيا وعالميا. ويكفي أن نستمع إلى «ابن الأبار» في الحلة إذ يقول: كانت المكتبة الأموية في قرطبة قد وصلت ذروتها أيام المنتصر بن عبد الرحمان الناصر عام 961م وقد حوت ما يزيد عن أربعة آلاف مجلد مخطوط». واشتهرت إفريقيا بالخط المغربي والخط السوداني الذي بلغ إقليم النيجر الأوسط.

أما السواحليون من سكان شرق إفريقيا فقد عرفوا الكتابة العربية منذ نهاية القرن الأول للهجرة وخاصة في مدغشقر التي ساد فيها الإسلام مبكرا. وعرفها الأحباش وكتبوا بها لغتهم. «الأمهرية». «والهررية» وكتب بها

الصوماليون من أعلى إلى أسفل. وكتب بها بدرجة أقل في أواسط إفريقيا وجنوبها («قصة الكتابة العربية» = بتصرف. لإبراهيم جمعة) يقول الأستاذ إبراهيم جمعة ومنذ ذلك التاريخ قدر لكثير من ألفاظ العربية أن تدخل في لغات هؤلاء، وأثرها ما يزال واضحا شديد الوضوح في لغات الأسبان وصقلية وإيطاليا الجنوبية». (المرجع السابق) يقول المؤرخ الأنقليزي: أرنولد توينبي: «لقد انطلق الخط العربي الذي كتب به القرآن غازيا ومعلما مع الجيوش الفاتحة إلى الممالك المجاورة والبعيدة وأينما حل أباد خطوط الأمم المغلوبة». يقول عبد الفتاح عباده: (في كتابه: «انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والغربي») : لقد وسم الدين الإسلامي الأمم التي دخلت سلطانه بسمات الإسلام واللغة والخط. فبعضها وسم بالسمات الثلاث كمسلمي مصر والشام والعراق وبلاد المغرب فضلا عن جزيرة العرب. وبعضها وسم بالدين والخط كالأتراك والفرس ومسلمي الهند والملايو (مليزيا) والبعض الآخر وسم بسمتي اللغة والخط دون الدين وهم المسيحيون في العالم العربي. والبعض الآخر وسم بسمة الدين فقط كمسلمي الصين»...) من كتاب «روح الخط العربي» لكامل البابا ص 55) ومن الشعوب من ارتد عن هذه السمات كلها كما هو الحال في أسبانيا وصقلية.

يقول مارسيبه (في كتابه الفن الإسلامي) «لقد كانت الحضارة العربية الإسلامية شديدة التغلغل في عالمنا». ويؤيد هذا ما قاله الرحالة العربي : ابن جبير : «لقد كان روجر الثاني (ملك صقلية 1151-1154م) يقرأ ويكتب العربية بطلاقة. وضرب نقودا بأرقام ونقوش عربية». وقد تغلغل الخط العربي في أماكن كثيرة من العالم لم يفتحها العرب ولم يحكمها المسلمون. ولعل من أهم عوامل التغلغل الحضاري الإسلامي لدى شعوب العالم جودة الخط العربي وخاصة في المصاحف والمساجد والمصنوعات، مما يجدر بنا أن نسميه بالخط الإسلامي.

إن الخط فن جميل له قواعد مضبوطة ومعايير مدققة، حرص على وضعها كبار الخطاطين وعملوا على تبليغها سليمة إلى الراغبين في تعلمها. وقد تواطأ الخطاطون على معرفتها وحذقها وجعلها مقياسا للحكم على جودة الخط وحسن العرض. لهذا لما سئل أحد الكتاب عن الخط متى يوصف بالجودة قال: إذا اعتدلت أقسامه، وطالت ألفه ولامه، واستقامت سطوره وضاهى صعوده حدوره، وفتحت عيونه ولم تتشابه راؤه ونونه...» (من مقدمة : «فن الخط العربي» ص10).

إن هذا الوصف الدقيق للخط الجيد متى استوفاه بهر الناس أينما حل وإن لم يكونوا من ذوي اللسان العربي مما يذكرنا بقول الخليفة المأمون: «لو فاخرتنا الملوك الأعجام بأمثالها لفخرناها بما لنا من أنواع الخط. يقرأ في كل مكان، ويترجم بكل لسان، ويوجد مع كل زمان».

وهذه شهادة أخرى بقلم بيكاسو الفنان التشكيلي المشهور إذ يقول:

ـ «إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها في فن الرسم وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد».

ـ وقد قال قديما أحد قياصرة الروم : «ما رأيت للعرب شيئا أحسن من هذا الشكل وما أحسدهم على شيء حسدي على جمال حروفهم».

مشكلاتــــه المعاصـــرة :

محـاولات النيل مـن لغـة العـرب وخطهـم :

ولا بد أن أشير في نهاية هذا البحث إلى الحملات الإعلامية الهدامة من الغرب والشرق الداعية إلى تبسيط اللغة العربية وتغيير حروفها وتشويه المسحة الفنية في جمال كتاباتها بدعوى التطور ومسايرة عصر السرعة. وهو كلام حلو. ظاهره فيه الرحمة، للرفق بالناشئة، وتخفيف عبء القواعد على المبتدئين أو الناطقين بالعربية، وباطنه فيه المكر والخداع للقضاء على مقومات الحضارة الإسلامية، التي ظلت حية على

امتداد خمسة عشر قرنا، متجددة ومتطورة مع الزمن، مستمدة إشعاعها من القرآن الكريم أقدم نسخة دينية تم تدوينها على الإطلاق. ثم السّنّة من خلال موطأ مالك، في مرحلة أولى، وهو النسخة الثانية التي تم تدوينها في الإسلام بخط عربي بعد القرآن.

يقول الخطاط المصري سيد إبراهيم في محاضرة عن الخط العربي وتطوره بتاريخ 29/ 12/ 77. «إن الكتابة العربية أسهل كتابات العالم وأوضحها، فمن العبث إجهاد النفس في ابتكار طريقة جديدة لتسهيل السهل وتوضيح الواضح».

إن عدد الدول الإسلامية اليوم: 52دولة. وعدد المسلمين بهذه الدول وغيرها ممن يعيشون أقليات يفوق المليار والربع نسمة موزعين على جميع القارات. وأول مظهر من مظاهر الوحدة بينهم كما يقول الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلي في مقدمة كتاب «فن الخط العربي» هو الأذان الذي يشترك المؤذنون في أدائه بنفس الألفاظ وإن اختلفت الأصوات، سواء في الشرق أو الغرب، والمظهر الثاني من مظاهر الوحدة بينهم الخط العربي الذي اتخذته جل الشعوب الإسلامية لتدوين معارفهم وإن اختلفت لغاتهم». فللمحافظة على حضارتنا وأصالتنا، لا بد من المحافظة على مقومات هذه الحضارة، وأعني بذلك اللغة العربية بقواعدها مهما كانت معقدة، وعلى الخط العربي مهما تعددت أنواعه وإلا حصلت القطيعة- لا قدر الله - بين الأمة الإسلامية ومقوماتها .وهذا ما يتربص به أعداء الإسلام المسلمين في كل مكان. وقد تنبه جمال الدين الأفغاني لهذا الخط منذ القرن الماضي، وتخوف من غزو الاستعمار الروحي لعقول الشباب الشرقي الذي ألقى في روعهم ما يجعلهم يتنكرون للغاتهم، ويحتقرون مظاهر حضارتهم، ويوهمونهم بأن لا مجد يذكر في تاريخهم. يقول الأفغاني : «يتخذ الغربيون في الشرق أساليب عجيبة للقضاء على الروح القومية وقتل التربية الوطنية وتقويض الثقافة الإسلامية... إلى أن يقول : ألا ليت المسلمين يدركون أنه لا جامعة لقوم لا لسان لهم، ولا لسان لقوم لا تاريخ لهم، ولا تاريخ لقوم إذا لم يقم منهم أساطين يحمون ذخائر بلادهم ويحيون مآثر رجالهم».

قال تعالى : «وان هذه أمتكم أمة واحدة». وقال في آية أخرى : «واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا». وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم إذ يقول «تركت فيكم ما إن تمسكتم به لن تضلوا بعدي أبدا: كتاب الله وسنة رسوله».

الخطّ وتجلّيات المقدّس في المعالم الدينية : الجوامع والزوايا نموذجا

محمد الصالح العياري / باحث، تونس

نشـأة المقدّس :

يتفق العديد من الأنتروبولوجيين الثقافيين ومفكري الأديان المقارنة أن نشأة المقدس كانت سابقة على كل تجربة دينية سواء كانت في مستوى الديانات الطبيعية أو التوحيدية. وتوجد هناك دلائل تاريخية كثيرة ومؤشرات ثقافية وطقوسية سحرية، قد أمكن لهؤلاء الدارسين أن يكشفوا عنها في سجلات وآثار الشعوب القديمة من رسومات مدوّنة في الكهوف، وتماثيل وكتابات منسوخة على محامل مختلفة ومن أبرزها الرُّقيمات البابلية والأوغاريتية التي كتب عليها بالحروف المسمارية. وفي هذا السياق يجب أن نؤشر على مرحلتين تاريخيتين قد سبقتا ظهور المقدس الديني أو المقدس (1) والدين.

1 ـ الإنسـان البدائـي والمقـدّس :

في هذه المرحلة كان الإنسان ككائن طبيعي يواجه الطبيعة بأدوات مادية بسيطة لأجل الحفاظ على بقائه. وإن هذه المواجهة التي فرضت عليه لم تسمح له في البداية من أن يطور قدراته الذهنية ووسائل عمله اليدوية لأن الطبيعة كانت تواجهه في كل لحظة بظواهرها العاتية والملغزة منها التي كان عاجزا عن فهمها وتفسيرها بإدراك ذهني فعال. ويبدو أن هذا القصور الذي رافق الإنسان في مراحله المبكرة وحال دون بناء فهم أفضل للطبيعة هو الذي شكل «المنبت» الأول لظهور المقدس. ولكن سرعان ما حقق الإنسان البدائي قفزات نوعية من خلال محاولاته الدائبة للانتصار على الطبيعة. ومن أبرز هذه المحاولات هي تلك التي أفصحت عنها رسومه الأولية في الكهوف (العصر الحجري). حيث كان قبل الذهاب إلى الصيد يتوجه إلى الكهف ليرسم الحيوان، حتى يكون الصيد وفيرا. إن هذه الغاية كانت ولا شك مرتبطة في البداية بطقس معيّن، وهو الطقس الذي يشكل ضمانة وقدرة سحرية للحصول على الصيد الوفير. ومن هنا يمكن النظر إلى البدايات الأولى التي أدت إلى نشأة المقدس (تقديس الظواهر الطبيعية الملغزة). ومن جهة ثانية فإن ظاهرة المقدس لا يمكن تحديدها إلا من خلال التداخل بين المواقف الثقافية ذات الطابع السحري وإرهاصات أخرى غامضة، كانت على ما يبدو تؤسس للمعتقد وللقدرة الخارقة للطبيعة. وقد أمكن للإنسان البدائي التعبير عنها رمزيا وسحريا في رسومه الكهفية. إذ أصبح من المتعذر لاحقا خلال تطور هذه الرسوم الفصل كما يقول «إلياد» بين المواقف الثقافية

والمواقف الدينية. بل إننا لا نعرف في المراحل اللاحقة لتطور هذه الرسوم والتقنيات التي جسدتها متى تحولت مواقف ثقافية إلى مواقف دينية، وكذلك متى تحولت مواقف دينية إلى مواقف ثقافية على أرضية المقدس.

2 ـ الأسطورة : التأسيس للمقدس

إن الأسطورة قد شكلت الأرضية التي نشأ عليها التدين بل هي التي أسست لمؤسسة المقدس وظهور الآلهة. وعن الأسطورة تظاهرت الأديان المختلفة وتشهد عديد الأساطير القديمة على ولادة الأديان والطقوس التي رافقت نشأتها.

إن الأسطورة حسب تعريف «ميريسيا إلياد» جاءت تروي لنا كيف تقدس العالم كما خلقته الآلهة لأول مرة. أي أن الأسطورة حسب هذا التعريف هي التي أسست لظهور الآلهة والمقدس. وهذا يعني أن العالم لم يعد تتحكم فيه قوى طبيعية غامضة وبما لها من قدرات خارقة وسحرية. لقد أصبح العالم في الأسطورة من خلق الآلهة. ومن هنا أصبحت أفعال الآلهة هي الفاعلة في التأسيس: تأسيس المقدس. ومن جهة ثانية تكشف لنا الأسطورة عن إمكانية القول بأسبقية المقدس عن كل تجربة دينية وعن كل الخبرات الطقوسية المتصلة بها وتبين لنا أسطورة «الاينوما إليش». ENOMAELIS عن مثل هذا التصور «إذ تقول هذه الأسطورة» في البدء كانت المياه الأولى: الآلهة تعامة (الماء المالح) TIAMAT – والأبسو (الماء العذب) APSOU وممو (الضباب أو الأمواج)، يمزجون مياههم معا (مرحلة العماء الكوني -LE CHAOS COSMIQUE- وعن الاتحاد بين تعامة (الماء المالح) والأبسو (الماء العذب) ظهر العالم إلى الوجود ونشأت المخلوقات وبعد أن أتمت الآلهة خلق الطبيعة، خلقت الإنسان، وأسست لنشأة المدينة. إن الأسطورة في هذه المرحلة، سوف تجعل من المقدس المؤسسة التي ينشط فيها المخيال الذي سوف يشكل المغامرة الأولى لظهور العقل ويؤسس للوعي الديني. وستلعب الكتابات المقدسة دور التأسيس للإنسان الديني.

إن على أرضية المقدس، يدرك الإنسان الحقيقة- ومن خلال هذا الإدراك يتقدس الوجود والحياة لأنهما من خلق الآلهة وإن هذه الملاحظة ستقودنا في هذا البحث المتواضع إلى إبراز العلاقة بين المقدس والمكان أي الفضاء الذي يتقدس بفعل الحضور المباشر أو العلامة التي تمثل الآلهة من خلال التجليات. ولهذا فالمقدس يتجلى دائما بأكثر من علامة وبأكثر من دلالة.

إننا سنركز على المكان المقدس وذلك انطلاقا من خصوصية بحثنا الذي يدور حول الخط والعمارة – أو الخط كتجل وعلامة دالة وحاملة لحضور المقدس الإلهي في المكان أو الزمان الذي قدسته الآلهة. أو الله كما في الديانات التوحيدية.

إذن فما هو المكان المقدس ؟ ما هي حدوده وطبيعته ومتى يصبح المكان مقدسا؟ وما هو الاختلاف القائم بين المكان المقدس والمكان الدنيوي والمكان الهندسي؟

إنّ المكان كما يحدده إلياد في كتاب «المقدس والدنيوي» ليس متجانسا عند الإنسان الديني إذ تتجسد فيه انقطاعات واختلافات بين أجزائه حيث تختلف الأجزاء عن بعضها اختلافا نوعيا. ويمكن أن نستشهد هنا بما قاله الرب لموسى في «العهد القديم» – خروج 3 – 5 : «لا تقترب إلى هاهنا. اخلع حذاءك من رجليك لأن الوضع الذي أنت واقف عليه أرض مقدسة». انطلاقا من هذا القول التوراتي الذي يقدمه لنا إلياد، يتضح لنا أنه ثمة أمكنة قدسية قوية وهامة وأمكنة أخرى عديمة الشكل بينما المكان الدنيوي مكان متجانس وخال من كل خبرة دينية. ويمكن أن نميز هنا بين ثلاثة مستويات للمكان حسب تحديد إلياد:

المكان المقدس : هو المكان الغير متجانس الذي تحدث فيه انقطاعات بين أجزائه وتجري فيه الخبرة الدينية على نحو مفتوح. إنه مكان نوعي ومتميز ويتصف بالحضور الإلهي أو بالعلامة الدالة على هذا الحضور. إنه المكان المشبع بالقدرة الإلهية (المعبد – الكنيسة – الكنيس – الجامع – المقام).

المكان الدنيوي : هو المكان الذي يوجد على نقيض المكان المقدس، ولا تتجلى فيه العلامة الإلهية (الحضور الإلهي) إنه المكان الذي توجد فيه الخبرة الدينية ومحدد بالوضع البشري و قابل أن يتقدس في هنيهات زمنية.

المكان الهندسي : هو مكان متجانس ومحايد ويمكن قياسه دون الرجوع إلى خبرة دينية أو دنيوية. وبالتالي ليس مكانا نوعيا.

من خلال هذا التصنيف لهوية المكان. فإن مايهمنا في هذا البحث هو المكان المقدس (الجامع – المسجد – الزاوية – المقام) فهو يمثل الفضاء المتعين الذي يتجلى فيه الحضور الإلهي أو العلاقة التي تجسد هذا الحضور. فهو المكان النوعي الذي يعكس الخبرة أو المسلكية الدينية وتظهر فيه تجليات القدسي في السياق المفتوح، والخط العربي والإسلامي يشكل أحد هذه التجليات التي تشهد على الحضور الإلهي في المكان الذي يتقدس بحضوره. ونحن ندرك أن النظام الهندسي العمراني الذي تقوم عليه المدينة العربية والإسلامية، يتأسس حول المكان المقدس (الجامع) كمركز يتوسط المدينة. بل يصبح هذا المكان المقدس (الجامع) مركز العالم (MANDALA). إن المكان المقدس في كل خبرة دينية – هو المكان الذي يتم «تطويبه»، وبالتالي يصبح مكان منطويا على السّر الإلهي ويصبح صالحا للعبادة والاتصال بالآلهة، وبالله. بينما المكان الدنيوي يكون خاليا من هذه العلامة.

الزمان المقدس والزمان الدنيوي :

إن الزمان المقدس، هو الزمان الذي تقدس بفعل الآلهة عندما خلقت العالم لأول مرة. إنه يمثل زمن البدء الذي ظهر فيه الخلق وهو زمان مساو لنفسه وغير قابل للقسمة ويتسم بالديمومة فهو كالوجود البرمنيدي parmnidique – نسبة إلى الفيلسوف اليوناني (البارمنيد) إذن هو – الواحد – l'un متساو من جميع الجهات لا نهائي .إنه باختصار زمان الآلهة، آلهة الخلق بينما الزمان الدنيوي، هو الزمان المشروط بالخبرة الدنيوية، وقابل للتجزئة والقسمة. فهو على اختلاف إذن مع الزمان المقدس ومن هذه النقطة يمكن النظر إلى الخط العربي الإسلامي على أنه تنـزيل للزمان المقدس في الحروفية والكتابة المقدسة.

والحرف يجسد بامتياز حضور زمان الخلق الأول كزمان مقدس بفعل الله أو الآلهة في المكان القدسي. وهذا يعني أن الكتابة المقدسة هي تجسيد لقدسية المكان والزمان الماثلين في الحضور الإلهي في كل فضاء مقدس.

إن الخطاط العربي والمسلم عندما يعرض أمامنا مسلك الوحي من خلال تنفيذ الحرف على المحامل المختلفة، فهو يجلي قدسية الحضور الإلهي في المكان والزمان المقدسين حيث تمتزج تقنية وهندسة الخط بالروحية المجردة للأثر الرباني. ويمكن أن نقرأ ذلك بواسطة التجويفات الحروفية والنسب القياسية والعلامات المتحركة وهي تعرض أمام البصر حضور الله اللامتناهي في البدء المكاني والزماني معا.

ومثلما –يطوب– المكان بالعلامة الإلهية أو بالحضور الإلهي –يطوب – الزمان في ذات هذا الحضور والخط يجسد هذا –التطويب– من خلال الحروفية كشاهد أو علامة على هذا التجلي المطلق للخالق في الفضاء المفتوح، وعموما فإن الفنان العربي والمسلم يستمد هذه الخاصية من الوجود المقدس الذي تقدس بفعل الله ولكن هل يعني هذا الحديث غيابا للدنيوي وانكفاء لكل انقطاعاته في الفضاء المقدس ؟

إن العلامة الدنيوية تمنح حضورها للمقدس. لكن دون أن تفقد ماهيتها. والخبرة الفنية والجمالية هي ما يجسد تدفق العلامة الدنيوية في مسار تشكيل بناء الحروفية وبنية الخط.

إن تدخل الخطاط في تجسيد المقدس عبر الأثر الفني، فهو بقدر ما يعكس الحضور الإلهي المقدس في

الفضاء المفتوح، بقدر ما يعلن عن قدرة ذاتيته الخالقة في ملء الفراغ، وسدّ بؤر الصمت في الأثر المخلوق. فمثلا إن إعادة خلق الحضور الإلهي المقدس (المكان – الزمان)، إنما تعكسها إلى حدّ كبير شروط الفهم البشري والمشاركة La Participation –الإلهية– البشرية لتمثيل خلق أفضل للعالم.

الخط العربي والإسلامي كأحد تجليات القدسي في المعالم الدّينية الخط كتجلّ للقدسي وكوظيفة جمالية :

يتأسس تخطيط المدينة العربية الإسلامية ويمثل الجامع (المكان المقدس) المركز الذي تأسس حوله المدينة.

إن العالم في نظر المسلم ماثل أمامه كتابا مفتوحا يشهد على الحضور الإلهي المحيط وإن الإنسان علامة واسم مختوم بخاتم الله، وإنه هذا الجسم المتخفي عن ذاته، وكأنه تخلص من حركته فانصهر في الرؤية الإلهية. إن ما يتسرب إلى هذا الجسم بإملاء من الصوت الإلهي صورة للنفس وهي تنزيل من سماء الله. وفن الخط قد التقط بطريقته هذه الصورة فعرض على البصر مسلك الوحي.

إن الكتابة التخطيطية تجوف الحرف العربي وتجعله يدور حول نفسه ليحقق موازنة تشكيلية. ولما كان الخط تزوقه المقدسات فإنه يشع في كل مكان والكتابة تتأقلم مع كل مادة، ومع كل شكل، إنها تنطوي على بعد جوهري في الوجود (1) ويذهب. أ. خليل قويعة إلى أن «فن الخط العربي الإسلامي هو فن تجريدي والفنان العربي المسلم لا يعمد إلى محاكاة الطبيعة ولا ينشئ خلقها إنشاء مشخصا بل إنه يجعل الطبيعة تظهر أو تكشف عن حضورها الرباني في الترسيمة التجريدية للأثر الخطّي: ويمكن أن نلمس هذا الانكشاف في الخط الكوفي المزهّر، أو المشجّر، والمورّق، إذ تظهر الأغصان وكأنها خارجة من الحرف كبروزها من مزهرية، ثم تتوزع في شكل غصينات زخرفية حقيقية.

كما يمكن أن نجد صورة لهذا النوع من التجريد في خط الثلث من خلال تقاطع حرف الألف مع الحروف الممتدة. وكأننا بالخط هنا يحاكي بنية العالم الطبيعي (2) لكن بعيدا عن تشخيص أو تقليد للفعل الإلهي الخالق. إن العمودي والأفقي في خط الثلث أو كما في الخط الكوفي، يمكن أخذهما على أنهما امتداد لبنية العالم –structure de l'univers– وتحديدا للبنية الهندسية للشكل البصري للعالم. إن الخطاط العربي المسلم، بقدر ما يخاف من الفراغ باعتباره تجسيدا للعدم واللامعنى، فإنه حتى يتجاوز عقبة هذا الفراغ، فهو يطلب بلوغ الكمال الإلهي فيجعل هذا الكمال ينكشف بواسطة التشكيلات الحروفية التي تبني منظومة من الأشكال الخالصة تكشف بوضوح عن تجلي القدسي وانصهاره في النظام الشكلي الفني والجمالي، ويمكن أن يتجلى هذا النظام في نموذج الخط الكوفي المزهر الذي يشمل الزخارف الزهرية Les motifs floraux في مذيلات الحروف النهائية للكلمات. كما يكشف خط الثلث عن هذه الوظيفة التي يتجلى فيها القدسي والجمالي لفن الخط حيث يكشف تخاصر الحركة الحروفية العمودية والأفقية لهذا النموذج عن روحية مفعمة بالتسبيح والخشوع للحضور الإلهي في المكان المقدس. إن في فن الخط العربي الإسلامي كما يقول. د. عفيف البهنسي «نرى العناصر الهندسية والتشكيلات الحروفية والايقاعات الروحية المجردة تلتحم في سمفونية مرئية تقوم على انسجام مطلق ضمن نطاق حركة جاذبة نابذة. تصل الله بالكون اللامتناهي (3) وإن هذه العناصر المتدخلة في المساحة التي يملؤها الخط، لا تترك مجالا للفراغ في هذا الوجود الرائع. إلا إذا كان استخدام الفراغ ذاته في المساحة المفترضة يشكل المعنى الدال لتوظيف دلالته تشكيليا حسب الذائقة الفنية والجمالية للخطاط العربي والمسلم. ويرى الخطاط حسن مسعود في تناوله للغاية التي يرمي إليها الخطاط لبلوغ الكمال الإلهي، أن الكتل المعمارية والخطوط والزخارف ليست إلا وسيطا بين الإنسان والمطلق. والداخل إلى هذه المعالم، لا يجد

نفسه داخلا بناء ذا جدران محددة وإنما تقوده الحروف نحو داخلها وتسحب عيونه نحو حركاتها وإيقاعاتها المنغمة. ومسلكية الوحي التي تعرضها أمامه، تتجاور وتتقاطع وتتلامس، لتنتهي أخيرا بالانصهار في السماء، مما يزيد الشكل المعماري تمددا حتى اللانهاية.

الخط كتجلّ للقدسي في الجوامع :

إذا نظرنا إلى فن الخط والعمارة بصورة عامة، نجد أن علاقة الخط العربي بفن العمارة العربية الإسلامية قديمة قدم هذين الفنّين، ويشهد لذلك حضور الخط العربي كعنصر أساسي أو متمم في المشهد المعماري العام. لقد ارتكزت هذه العلاقة منذ بدايتها خلفية ذات وجهين: الوجه الأول يمثل تجلي القدسي من خلال مسلك الوحي الذي يعرضه الخط أمام أعيننا. الوجه الثاني يجسد الروح الفنية والجمالية التي تشيدها الحروف المتعامدة والمتوافقة وهي تقدم لنا السر الإلهي خالقة بذلك مشهد النظام الذي يعكس هذه العلاقة التامة بين الخط وفن العمارة. ويمثل الجامع النموذج المعماري الذي ينصهر فيه القدسي بالجمالي وطقس العبادة التي تُشيعها الحروف الصاعدة نحو اللامتناهي في تقشف وتبسيط الخطاطة وكأنها لا تريد سوى بلوغ الكمال الإلهي. وعلى هذا النحو تقوم العلاقة الرامزة عموديا بين الإنسان والمقدس (الله) ويعكس الخط بصورة مباشرة هذه العلاقة التي يتوحد فيها الطقس التعبدي بواحدية الخالق حيث تنتفي كل الوسائط، ويتجلى المقدس الأوحد كما تكشف عنه النقائش في القباب الداخلية والخارجية كما في جامع الزيتونة وهي موزعة خطوطها بين الكوفي القديم (المربع) والثلث الشرقي والكوفي والكوفي المركب (المزخرف) والأندلسي والنسخي الحفصي البارز كما في نقيشة السقاية الشرقية للجامع. أو كما في نقيشة الباب الرئيسي لبيت الصلاة وهي مكتوبة بخط كوفي منكسر (ق 7 هـ) - العهد الحفصي.

وإن نفس هذا الخط الكوفي المنكسر مجسد في نقيشة مقصورة أبي عمر وعثمان بجامع الزيتونة (ق8هـ) من العهد الحفصي. ومع كل هذا التنوع في النماذج الخطية، فإن روح التبسيط والتقشف هي الطاغية في مستوى التنفيذ وهي تشهد فقط على الحضور الإلهي والقدرة الكلية. وتجسيدا للكتاب المفتوح على المكان والزمان القدسيين.

الله (المقدس)	
الرسول	العلاقة مباشرة بواسطة الوحي
الجامع	الخط يعكس الاتصال المباشر بين الإنسان والسماء
الإنسان	

ومن جهة أخرى فإن أغلب الخطوط التي عايناها في الجوامع مثل الكوفي القديم والثلث الشرقي، نجد تشكيل الحروف في هذين النموذجين يسمح بالعلو والتعامد نحو الخالق. وفي هذا السياق يطغى طقس العبادة والاتصال بالله على مسلكية الإنسان الديني، وإن فضاء الجامع (المكان المقدس) هو الذي يؤمّن العلاقة المباشرة بين الإنسان والله. والخط هو الذي يذكّر في كل لحظة المؤمن بتعالية هذه العلاقة.

إن الخطاطة في الجامع لا تعكس أية وسائط أخرى للمقدس. لأن هذا المكان قد تقدس بالحضور الأزلي لله، فهو إذن بيت الله، وبالتالي فهو محكوم بسلطته المطلقة. ولهذا فإن مسلكية الإنسان الديني في الجامع تستمد طقسها من هذه السلطة المطلقة للخالق. والكتابة الدينية هي التي تجسد هذه السلطة المشروطة بالحقيقة الكلية.

الخط وتنوع طقوس المقدس في الزوايا :

إن التأريخ لنشأة الزوايا في البلاد التونسية. ليس بالأمر الهين، ولاتدعي هذه الورقة أصلا الخوض فيها. لأن هذا العمل يتطلب جهدا كبيرا لا ندعي امتلاكه. لكننا مع ذلك يمكن القول أن ظهور الزوايا في تونس قد تزامن مع ظهور حركة متوازية للمالكية ممثلة بابن عرفة التي لقيت مباركة الفقهاء والسلطة السياسية خلال القرن

السادس عشر، والصوفية في شكلها الرهباني وقد أخذت تكتسح بقوة القلوب والأرواح. ويبدو حسب بعض الدارسين كعبد العزيز الدولاتلي الذي يرى أن سيدي أبو مدين هو الذي أشاع الطرق الصوفية المعتدلة للغزالي في إفريقية. لكن إشاعة التصوف قد تمت خاصة على يد سيدي أبو حسن السعدولي في العاصمة و اتخذت نمطا رهبانيا وفي القرن الخامس عشر فإن الحركة الصوفية قد جذرت طابعها الرهباني بفضل سيدي أبو العباس أحمد بن عروس الذي عرف بعديد الكرامات والمعجزات وقد أصبحت له بذلك هالة كبيرة عند عامة الناس وقد نال نتيجة لهذه الهالة احترام السلطان وحمايته وكذلك احترام السلط الدينية (4) لكن نتيجة لممارسة «للتهريب «Tahrib»* وهو ضرب من التعاليم الاستثنائية المختلفة عن القوانين الدينية والأخلاقية المتعارف عليها شعبيا فقد ثار ضده الكثير من المسلمين لأن «التهريب» والطقوس المرتبطة به متعارضة مع التعاليم القرآنية والأخلاق الاجتماعية والأكيد هنا أن صوفية سيدي بن عروس، عوض أن ترفع من المستوى الثقافي والديني لأتباعه، فقد تدنى مستواهم حيث قد وقعوا تحت تأثير «التهريب» والتقليد الأعمى لنمط هذه الصوفية المغلقة. ورغم الطابع السلبي الذي لعبه التصوف الشعبي في الأوساط الشعبية غير المثقفة فإنه في المقابل كان له دور بارز على الصعيد الاجتماعي في المدن والأرياف لكن الأكيد وهو أن هذه الصوفية الشعبية الطرائقية لم تكن وليدة عوامل سياسية ظرفية لجأت إليها السلطة في مراحل معينة. وإنما على ما يبدو أنها تعود إلى تاريخ ما قبل الأديان السماوية وهي ربما تكون موروثة من الثقافات والديانات الشعبية القديمة لمجتمعات ما قبل التاريخ في المنطقة المغاربية والإفريقية. كما يبدو في هذا السياق أنها مستمدة من الارث الإستراري INITIATIQUE الثقافي الديني القديم. من هذا المنطلق يمكن تصنيف الزوايا إلى نوعين : (1) الزوايا – الخان : وهي التي تضيّف المسافرين وعابري السبيل (2) الزوايا الجنائزية التي تقام حولها المقبرة. كما يمكن أن نشير إلى تصنيف آخر للزوايا: الزوايا في المدن – (2) الزوايا في الأرياف

1 ـ الزوايا في المدن

إن الزوايا في المدن يمكن فصل الطقوس الدينية فيها إلى نوعين :

أ ـ الطقوس المرتبطة بجوهر الطريقة (الحزب : وهو الجانب الديني الطقسي حيث تقوم الطريقة : (القادرية مثلا) على جملة من التعاليم الإستسرارية والتراتبية الوظائفية بين أفرادها: حيث تجري هذه الطقوس حسب نظام محدد يضبطه شيخ الطريقة وإن السلم التراتبي يبدأ نزولا من الشيخ إلى المريد. – والمريد للطريقة يبدأ صعود السلم من مرتبة : الزائر –المحب– المريد.

ب ـ الممارسة الطقسية: وهي تختلف من طريقة صوفية إلى طريقة أخرى. وبإيجاز يلعب النساء الدور البارز في القيام بهذه الطقوس، حيث يتداخل فيها الديني بالسحري، والثقافي بالسلوك الإعتقادي وهي كلها تدور حول الكرامات والمعجزات التي يتصف بها شيخ الطريقة. بل إننا في مستوى الممارسة الطقسية العملية في الزوايا، لا نستطيع بالضبط أن نفصل بين ما هو ديني وما هو معتقد وسحري وثقافي لأننا في المقابل في مستوى تاريخية هذه الممارسات لا نعرف بالضبط متى تحولت مواقف ثقافية إلى مواقف دينية ومواقف دينية إلى مواقف ثقافية وتشكل هنا بنية المعتقد والسحر نقطة التمفصل الغير محددة التي تحكم هذا الانتقال. على هذا الأساس فإن تجربة المقدس في الزوايا تشكل نقطة البدء التي يمكن أن تفيدنا بالإقرار في الفصل بين ما هو ديني وما هو معتقد سحري وثقافي. لأننا في مستوى تاريخية هذه الممارسات الطقسية، لا نعرف بالضبط كما يقول إلياد، متى تحولت مواقف ثقافية إلى مواقف دينية ومواقف دينية إلى مواقف ثقافية. وتشكل هنا بنية المعتقد الطقسي السحري الديني نقطة التمفصل التي تحكم تحولات الثقافي والديني. إن هذه البنية تقوم عليها الممارسات الطقسية التعبدية والسحرية الإستسرارية كما تجري في الزوايا والمقامات.

على هذا الأساس فإن تجربة المقدس في الزوايا

وفي الترب تشكل خصوصية نوعية في مستوى الممارسات والشعائر المختلفة ذات المنشأ الطقسي الثقافي السحري، حيث يمكن أن تفيدنا بالإقرار بأن المقدس كان سابقا تاريخيا على كل تجربة دينية.' وهذا يعني أن الحركات الصوفية الشعبية الطرقية تقوم على تعدد الوسائط التي تتصل بالالوهية. وعلى هذا النحو فإن العلاقة بين الإنسان والمقدس الإلهي تقوم على أكثر من توسط في مستوى المقام والزاوية.

الله (المقدس)	
الرسول - القرآن	تجليات المقدس : واحدية التوسط [العلاقة عمودية بين الله الرسول الإنسان]
الشيخ - [الحزب، الطريقة، القرآن]	تجليات المقدس : تعدد الوسائط الطقسية [العلاقة أفقية وعمودية بين الله الرسول الشيخ الإنسان]
الإنسان	

وإذا أخذنا الخط كأحد تجليات المقدس في الزاوية، فإن هذا التظاهر سينعكس في التنوع الطقسي الذي يحكم طبيعة المقدس. حيث نجد الكتابة الشرائطية تتوزع بين الكلمات المقدسة مثل «العزة لله - والقصيدة البردة) وذكر المناقب (الشيخ أو السلطان) وأسماء الله الحسنى. وهي لا تخضع لأي أفضلية تراتبية. وهنا نلمس تعدد تجليات الخطاطة العاكسة للمقدس. إضافة إلى أن المستوى الفني للخط في الزاوية لا يتسم بفنية وحرفية عالية. بل إن ما يطغى في هذا النمط من المكان يتمثل في الجانب التشكيلي والزخرفي كما في زاوية سيدي ابراهيم الرياحي وسيدي شيحة وسيدي الحلفاوي.

أما على صعيد الممارسة الطقسية في الزاوية فإن الخط يتحول إلى مستوى الكتابة : فالحرف يكتب أو ينسخ على الجدران (السيدة المنوبية) أو يشرب (كما في الممارسات الطقسية ذات النمط السحري الطقسي) أو يكتب على البيضة. إن الحرف في هذا السياق يتدرج نزولا من تجلي المقدس إلى الوظائفية الطقسية السحرية. كما أن الخطاطة في الزوايا تنفذ على محامل مختلفة حجرية، جصية، خشبية، وعلى الأقمشة وتتجسد بتقنيات خطية مختلفة، تفتقر في معظمها إلى المقاييس والنسب والمفردات التشكيلية والقياسات الهندسية. لأن ما يهم في الزاوية هو أن يكون المقدس مشبعا بتنوع الطقس وكثافة الشعيرة. أما بالنسبة للزوايا في الأرياف فهي تفتقر إلى العناصر التي تجلّي المقدس (الخطاطة، الزخرفة، التشكيل الهندسي) فهي عبارة عن أبنية عمرانية بسيطة لا توجد في معظمها أية كتابة أو نقائش ولكن هذه الزوايا تلعب في المقابل دورا بارزا في إشاعة المعتقد الديني كما تعكسها مكانة الشيخ وكرامته ومعجزاته.

وكثيرا ما يلعب المخيال الشعبي دورا رمزيا في الإعلاء من مكانة الشيخ إلى درجة التأليه القدسي : إضافة إلى ما يمثله الاحتفال السنوي (الزردة) التي تقام باسم الشيخ صاحب الزاوية الذي يمثل رمزيا الجد الأول TOTEM - للقبيلة أو الإله الوسيط الذي كان يُضحّى به بعد أن يقوم بتعليم أفراد القبيلة كل التعاليم الإستسرارية المقدسة والدنيوية التي كانت سائدة في الثقافات والأساطير الشعبية القديمة. حيث لايمكن على الصعيد الأنتربولوجي الثقافي وتاريخ الأديان المقارنة أن نفصل بين المعتقد الديني والموروث الأسطوري.

ولا تزال إلى اليوم بعض الممارسات والطقوس ذات المنشأ الثقافي الديني والطقسي الصوفي السحري التي تجري في الزردة، إذ تقدم الأضاحي كفداء وتبرك بالولي الصالح الذي يجسد رمزيا في نظرنا الآلهة الوسيطة التي كانت تقدم نفسها فداء للبشر وآخر رمز لها فداء السيد المسيح المصلوب.

إن سلطة تنوع الطقوس الاعتقادية الدينية والعملية السحرية هي التي تعكس تجلي المقدس في المكان

ويدخل الخط هنا كأحد تجليات هذه السلطة ذات القدرة السحرية، كعنصر يشهد على أن الله حاضر في عمل – المشاركة La Participation التي تعكسها هذه الطقوس. وفي الحقيقة إذ ا أردنا أن نتتبع النشأة التاريخية للمقدس ولأصول الطقس بتجلياته الاعتقادية الدينية والثقافية السحرية التي تغوص في أعماق الثقافات التقليدية القديمة، فإن عالم الزوايا يمثل المجال الذي يساعد على البحث والحفر الأركيولوجي النظري والعملي لمعرفة حقيقة هذه الظواهر.

وإذا نظرنا إلى الزاوية كمكان نوعي يتجلى فيه تنوع وتكثيف العلامات المقدسة للحضور الإلهي. فإن بناءها يقوم في المركز وفي أعلى نقطة في المكان المقدس الذي تتأسس حوله المدينة أو القرية. وإن العلوّ كما رأينا يهدف من خلاله الإنسان الديني إلى بلوغ الكمال الإلهي والعيش بقربه.

صحيح أننا لا نسمي الكتابة على جدران الزوايا المخصوصة فنا أو خطا فنيا. ولكنها تكشف في الواقع عن سحريتها وقدرتها النوعية التي تتحرك في الأعماق ويتشكل منها المخزون الكثيف لفاعلية الطقس والمعتقد.

في المقارنة بين فن الخط وفن العمارة:

قد لا يخطئ الدارس الفني والمعماري والباحث الخطاط حين يعقد مقارنة بين فنّين منفصلين في الظاهر، لكنهما متصلان من خلال التشكيل الفني الخطي والمعماري القائم بينهما وفي التفاصيل والأساسيات التي تجسد مفردات البناء الهندسي والبناء الخطي. والباحث الخطاط، والناقد التشكيلي والمعماري، هما أفضل من يستطيع أن يذهب إلى تفسير أو تأويل هذه المقارنة. وفي أحد جوانب هذه المسألة، ثمّة ما يلفت الانتباه إلى التشابه الواضح بين طريقة تفصيل أجزاء العمارة أو تشريح الحروف على حدّ السواء

ونودّ هنا البقاء في مستوى مقارنة الألف بالأعمدة الأثرية. وذلك اعتبارا لوجهة النظر الفلسفية أو القاعدة الفلسفية النظرية التي تدرجها في إطار الموجودات بالفعل والتي هي تجسيد لما هو كان بالقوة منكشفا أمام البصر في ما هو كائن بالفعل. إن فن الخط والعمارة، هو فن بصري أو فنّان بصريان وتأكيدا لهذه المشابهة يمكن المقارنة بين الأعمدة والتيجان كما في جامع الزيتونة. أو جامع القصبة وقواعد الألف في خط كوفي المصاحف عند بعض الخطاطين: علما وأن هذا الخط يرجع إلى فترة إدماج تيجان الرسم في المساجد الإسلامية.

ومن جهة أخرى فإن هذه المشابهة بين حرف الألف في الخط الكوفي والعامود تحمل نفس دلالة المقدس. مثلما يرمز العامود إلى «المركز» وهو الذي كانت تحمله القبيلة وحوله تستقر الجماعة الطوطمية ويتم تطويب المكان، حيث تتأسس عليه المدينة كذلك، يحمل حرف الألف نفس هذه الدلالة فهو رمز للعامود الكوني «وللمركز» الذي حوله يقوم التأسيس.

كما أن حرف الألف يجسد رمزية الاتصال بين الإنسان الديني والإله فهو يعكس توق الإنسان الأبدي إلى الأعلى حيث يدرك هذا الإنسان حقيقة (الكلي) والمقدس في وضوحه الأزلي.

كلمة أخيرة: لقد أبرزنا في هذه الورقات القليلة فن الخط العربي الإسلامي كأحد تجليات المقدس الديني، وكشاهد على مسلكيات الخبرة الدينية والطقسية في اختلافها وتنوعها التي تجري في الجوامع والمساجد والزوايا والترب. بل إن الخط يكشف عن حضوره وفاعليته الطقسية والسحرية في الكتابة والرسم على الجدران حيث يتم ختم أسماء المقبلين على الزواج بخاتم علامة التقديس (على الجدران في بعض الزوايا). وبذلك لا تحافظ الكتابة الخطية على بعدها المقدس المجرد كما في مستوى النقائش، بل تُظهر أمام البصر تلك الطاقة السحرية التي نشأت عنها تجليات الطقس المقدس. والخط يمثل أبرز الوسائل التقنية والفنية التي تجسد صفات هذا التجلي القدسي.

المصادر والمراجع

المراجع بالعربية :

1) حوار في الفن الإسلامي دراسة نقدية مقارنة تأليف : أ. د. عفيف البهنسي منشورات دار الثقافة والإعلام - الشارقة- 2001

2) الخط العربي - فعاليات ايام الخط العربي - 29 / 9/ إلى 12 0/ 10 / 1997 منشورات المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون وزارة الثقافة تونس 1997

3) الفن والمجتمع عبر التاريخ (ج 1) (ط 2) تأليف : أرنولد هاوزر ترجمة : فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1981

4) الأسطورة والمعنى تأليف كلود ليفي ستروس ترجمة : صبحي حديدي منشورات دار الحوار . دمشق 1985

5) المقدس والدنيوي تأليف ميرسيا إلياد ترجمة : نهاد خياطة دار العربي للطباعة والنشر دمشق 1987

6) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم تأليف : د. علي زيعور منشورات دار الطليعة بيروت 1977

المراجع الفرنسية :

1) S.N. KRAMER . L'histoire commence à sumer ED : ARTHAUD – PARIS – 1957 mgr. le roy la religion des primitifs paris. 1925 –7 ed

3) Mércia Eliade Mythes Rêves et mystèreS ED / : GALLIMARD- Paris 1959

4) ROGIER. CAILLOIS L'homme et le sacré Collection. Idées - GALLIMARD- Paris 1963

5) Mércia Eliade Images et symboles ED / : GALLIMARD 1957

6) DOMINIQUE CLEVENÒT Une esthétique du voile Essai sur l'art arabo – islamique L'harmattan – paris : 1994

الهوامش والإحالات

1) راجع مغامرة العقل الأولى
- تأليف فرا س السواح ص - عدد 5
- منشورات دار الفكر بيروت لبنان

2) راجع الخط العربي - فعاليات الخط العربي : 29/ 9 إلى 12/ 10 1997 ص 40 منشورات بيت الحكمة وزارة الثقافة تونس

3) راجع حوار في الفن الإسلامي دراسة نقدية مقارنة تأليف : د. عفيف البهنسي ص. 107 منشورات دائرة الإعلام والثقافة - الشارقة 2001

4) ABDELAZIZ DAOULATLI Tunis sous les hafsides : Evolution Urbaine et activité architecturale– TUNIS 1976- institut national d'archéologie et D'art - P :99

الخطّ المغربيّ بين الأصالة والتّجديد
(المغربي المبسوط أنموذجٌ للتشكُّل والتشكيل)

طارق عبيد / جامعي، تونس

تحتوي رفوف مكتباتنا وخزائن متاحفنا مخطوطات نفيسة متفرّدة في محتواها تشهد على حقب تاريخية في مسار البشر وفكر الإنسان وتبرز رقيا حضاريا تأثّر بغيره من الحضارات وأثّر فيها فأثرى ذاته وارتقى منزلة رفيعة تجسّمت في شتّى المجالات. ولقد عرف المخطوط المغاربي بدوره تفاعلا متناميا امتدّ على قرون ليتطبّع بأساليب خطيّة متميّزة تجلّت في المدوّنة الثقافية المغاربيّة بمختلف أنواعها وزخارفها وبتعدّد خاماتها وحواملها من ورق ونقائش. ونتيجة لهذا التفاعل فقد نشطت صناعة الخط والمخطوط وعرف فن الوراقة تطوّرا على مستوى محامله واخراجه ليتبوّأ منزلة فنيّة ذات روح مغاربية انفرد بها عن غيره من الصناعات. هذا وقد تأثّر فن العمارة تأثيرا مباشرا بفن الخطّ العربي والزخرفة مسايرا التطوّر والازدهار الذي يشمل مختلف الفنون لتتمظهر آثاره في مختلف النقائش المعمارية التي كست جدران وقباب المساجد والقصور كاشفة لنا عن تراث مخضرم ثري بروح فنيّة انصبغت بالأندلسي تطبّعا وبالمشرقي تأثرا وبالمغربي تمنهجا في حوار فنّي متفاعل يبرز تفتّح البلدان المغاربية على بقية الحضارات.

ولئن بدا اليوم الخط المغربي مخفيّا عن الساحة الخطيّة العربية لا يرى النّور إلاّ في بعض المسابقات والتظاهرات العالمية وحصر التعريف به في تظاهرات إقليمية ضيّقة فإنّه يبقى خطّا ذا عراقة وروح فنيّة تستدعي من المغاربة مساءلة جادّة عن أسباب تحجّبه والوقوف عند علل عدم بروزه وذلك باستنطاق تحليلي لركائز تكوينه وأسسها وروافد هيكلته ومشروعيتها حتّى يتسنّى تقنين هذا الخط وتقعيده فيتجلّى خطّا قائم الذات يطفو على سطح الممارسات الخطية والعالمية فيوازيها ظهورا، ويلقّحها ويتلقّح بها فيفضي عليها أبعادا جمالية مغاربية الشذى.

إنّ الخط المغربي يعاني اليوم اغترابا في وطنه فلا هو مقعّد الأصول ولا هو متجدّد الفروع، بل بقي يرزح تحت المفهوم الضيّق للأصالة الذي يعتبر كل تراث كنزا يجب المحافظة عليه وبالتالي تجميده. وأمام هذا الرأي فنحن نتساءل : ما هو مفهوم الأصالة عامّة وما هي مقوّمات الخط المغربي الأصيل؟ ثمّ كيف يمكن لنا الحديث عن خط أصيل يتّصل بالمعاصرة دون أن يقطع معها فيكون بناء وتشييدا للخلف لما تركه السلف؟ ما مدى انفتاح الخط المغربي المبسوط على

الأساليب الخطيّة الكلاسيكيّة من جهة وعلى المنظومة التشكيلية بألوانها وأشكالها وخاماتها ومحاملها وتيّاراتها ومدارسها من جهة ثانية؟

يقول الأستاذ الدكتور يوسف سلامة : «بالجملة تشير الأصالة إلى كلّ ما هو فذّ أو فردي فردية مطلقة بحيث أنّ هذا العنصر الفذّ أو مجموعة العناصر التي توصف بأنّها كذلك لا يتصوّر وجودها الاّ باعتبارها الصفة الأبرز لشعب بعينه والشاهد الأوضح على صفة الأصالة التي ينسبها أفراد هذا الشعب أو ذاك إلى انفسهم أفرادا وجماعات» (1).

بناء على ما تقدم يرتكز مفهوم الأصالة على منظور ذاتي يعبر بصورة أو بأخرى عن نظرة الشعب أو الأمة إلى ذاتها فهي إذن كشف لعنصر الفرادة في الحاضر الحي.

وفي لسان العرب : رجل أصيل : ثابت الرأي.

إن مفردة الأصالة في معاجم اللغة العربية تحوم حول معاني الجودة والثبات والقوّة والابتكار والتميّز والعراقة.

هذا ويجمع المفكّرون أنّ الأصالة ليس شرطها مرور الزمن، وعلى الرغم من ذلك فإنّ هذا المفهوم مرتبط دوما بالماضي في أذهاننا أفلا يمكن أن ننتج الآن عملا أصيلا دون الحاجة إلى تقادمه كي نطلق عليه صفة الأصالة؟

إن الأصالة إذن تتجاوز المفهوم الضيّق الذي يحصر الأصيل في القديم ليكون القديم جديدا متجدّدا ذا أبعاد استشرافية تؤسّس لكينونته الثابتة في الماضي والحاضر والمستقبل، فما هي مقوّمات الخط المغربي الأصيل؟

لقد مرّ الخط المغربي بمراحل في تأسيسه انطلقت من القيروان لتكتسح بلدان شمال افريقيا، وقد تطبّع فيها الخطّ المغربي بأساليب متنوّعة اتصلت بالمكان كالخطّ التمبكتي أو الفاسي، كما اتصلت بالزمان كالخط الكوفي الفاطمي والأندلسي. ولئن تعدّدت أنماط هذا الخطّ واختلفت زمانا ومكانا فإنها تميّزت بالليونة (عدا الخط الكوفي المغربي) وبسرعة الكتابة وتلقائية الحركة الخطيّة عند الممارسة، ذلك أنّ أذيال مجمل الحروف المعرّقة اكتست حركة سال فيها مداد القلم بعفويّة موجّهة لتعبّر عن لحظة تمرّس الخطاط من صنعته، وتعكس وعيا وحسا فنّيا مرهفا تبلورت آفاقه حين نستقرئ النصّ الخطّي الذي كثيرا ما تداخلت في تركيبة سطوره صواعد الحروف بنوازلها مكوّنة بذلك نسيجا إيقاعيّا تراصفت فيه الكتل الخطيّة بانتظام لتكوّن وحدة بصريّة متماسكة. هذا وتنفرد الحروف الصاعدة في الخطّ المغربي بشكل مطموس في طرفها الأعلى يشبه النقطة الغليظة وهو بمثابة الخليّة التي سرعان ما تلاشت حدّتها في نهاية الحروف المقوّسة والمعرّقة التي جاءت متناسبة في شكل دائري أو إهليلجي. هذا وتظهر ندرة الحروف في طريقة تنقيطها، ذلك أنها اكتست صبغة خاصّة لا نجدها إلاّ في الخطّ المغربي. فالفاء تنقط بنقطة من الأسفل والقاف تنقط بنقطة واحدة من الأعلى أمّا النّون فيفقد نقطته المعهودة ليستقرّ حركة مقعّرة وحسب. إنّ مجمل هذه الخاصيّات تشرّع لقيام خطّ مغربي أصيل ذي مقوّمات ينفرد بها عن باقي الخطوط العربيّة.

إنّ الخطّ المغربي المبسوط هو أحد فروع الخطوط المغاربيّة التي تطرّق إليها الباحثون وأجمعوا على تصنيفها إلى أنواع :

1 - الخطّ الكوفي المغربيّ

2 - خطّ الثلث المغربي أو المغربي المتمشرق

3 - الخطّ المجوهر

4 - الخطّ الزمامي أو المسند

5 - الخطّ المبسوط

سمي بالمبسوط لبساطته وسهولة قراءته وكتابته فهو

نماذج من الأنواع الخمسة للخط المغربي

ثم صرت أكتب في الكاغد
حتى استقام خطي وجاد وترونق أو
كاد فلازمت ابن عمنا الشيخ مولاي
أحمد رحمه الله وكان ذا خط
حسن مرونق مستحسن وكان يعلمني ا
نتظام الحروف واتساقها ويقرر لي
النسبة من الكتابة وتعريفها

الخط الكوفي المتمغرب

ثم صرت أكتب في الكاغد حتى استقام خطي وجاد،
وترونق أو كاد، فلازمت ابن عمنا الشيخ مولاي أحمد
رحمه الله. وكان ذا خط حسن، مرونق مستحسن، وكان
يعلمني انتظام الحروف واتساقها، ويقرر لي النسبة من
الكتابة وتعريفها.

الخط المبسوط

ثم صرت أكتب في الكاغد حتى استقام خطي وجاد، وترونق أو كاد،
فلازمت ابن عمنا الشيخ مولاي أحمد رحمه الله. وكان ذا خط حسن،
مرونق مستحسن، وكان يعلمني انتظام الحروف واتساقها، ويقرر لي النسبة
من الكتابة وتعريفها.."

الخط المجوهر

ثم صرت أكتب في الكاغد حتى استفاد خطي وجاد، وتزونق أو كاد. فلازمت ابن عمنا الشيخ مولاي أحمد رحمه الله. وكان ذا خط حسن، مزونق مستحسن، وكان يعلمني انتظام الحروف واتساقها، ويغفر لي النسبة من الكتابة وتعريفها...»

الخط المشرقي المتمغرب

ثم صرت أكتب في الكاغد حتى استفاد خطي وجاد وتزونق أو كاد، فلازمت ابن عمنا الشيخ مولاي أحمد رحمه الله، وكان ذا خط حسن مزونق مستحسن وكان يعلمني انتظام الحروف واتساقها ويغفر لي النسبة من الكتابة وتعريفها

خط المسند ــ الزمامي

• النماذج الأربعة الأولى من عمل الخطاط محمد المعلمين، والخامس وهو المسند للخطاط عبد السلام الكُنوني.

• الفقرة المكررة في النماذج الخمسة من مقدمة «حلية الكتاب ومنية الطلاب» لأحمد الرفاعي (ملحق بصفحة 221).

(عن كتاب الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق : عمر افا ومحمد المغراوي)

خطّ يتّسم بالوضوح باعتبار أنّ حروفه تنسجم والقاعدة الخطيّة التي أرساها ابن مقلة وهي الدائرة التي تحتوي جميع الحروف. ويتّسم هذا الخطّ بروح أندلسيّة جليّة المعالم تبرز خاصّة في الطابع العامّ للكتابة الذي اكتسى صبغة لينة ومن خلال اختفاء الصلابة التي عرف بها الخطّ المغربي في بداية نشأته.

إنّ حروف هذا الخطّ وإن تنوّعت بعض أشكالها فإنّها تبقى متشابهة البنية، ذلك أنّها تحوي بعضها البعض أو هي مشتقّة من بعضها، وأبعد من ذلك هي متوالدة من بعضها.

لكن رغم هذا الائتلاف بين مجمل العناصر المكونة للخطّ المبسوط فإنّ طوابع هذا الخطّ تختلف من خطّاط لآخر فنجد أنواعا مختلفة من المغربي المبسوط اتّسمت خاصيّاتها بتفاعلات خطّاطيها وتأثّراتهم التكوينيّة والمرجعيّة. وليس هذا بغريب إذا رجعنا إلى ابن خلدون حين يصف طريقة تعلّم الخطّ المغربي الذي يقوم على محاكاة المتعلّم لخطّ أستاذه إلى أن تحصل له الإجادة: «وليس الشأن في تعليم الخطّ بالأندلس والمغرب كذلك في تعلّم كلّ حرف بانفراده على قوانين يلقيها المعلّم للمتعلّم، وإنّما محاكاة الخطّ من كتابة الكلمات جملة، ويكون ذلك من المتعلّم ومطالعة المعلّم له إلى أن تحصل له الإجادة وتتمكّن في بنانه الملكة فيسمّى مجيدا» (المقدّمة، ابن خلدون ص 333).

كما يرجع هذا الاختلاف في الخطّ الواحد (المبسوط) إلى اختيار المحاكي للنصّ المزمع محاكاته فكثيرا ما كان هذا الاختيار معتمَدا على الدرجة العلميّة والاجتماعيّة للنصّ ولكاتب النصّ الأصليّ أكثر منه اختيارا يعتمد الجوانب الفنيّة الخطيّة والتشكيليّة لنفس النصّ وفي هذا الشأن يقول ابن خلدون: " كما يقتضي لهذا العهد خطّ وليّ أو عالم تبرّكا أو يتّبع رسمه خطأ أو صوابا".

إنّ العلامة ابن خلدون هو شاهد على عصره وما أورده من شهادات تعكس زمنا مضى تداولت فيه صناعة الخطّ على نسق ارتبط بمعطيات حضاريّة لحقبة زمنيّة معيّنة. أمّا اليوم فإنّ طريقة تعلّم الخطّ المغربي عامّة والمبسوط منه خاصّة اختلفت اختلافا تامّا عن عصر ابن خلدون أو حتّى بعده ذلك أنّ الحروف أصبحت تُحاكى مفردة، فمتّصلة ببعضها إلى أن تكوّن المقطع فالكلمة فالجملة فالسطر، مقتدية بالطريقة المشرقيّة في تعلّم الخطوط العربيّة. كما أصبح الخطّاط في هذا العصر ينتقي النماذج الخطيّة المزمع محاكاتها استنادا إلى المقوّمات الجماليّة للخطّ المبسوط وليس تأثّرا بخطّاط أو بعالم أو بوليّ. كلّ هذه العوامل ارتقت بجودة الخطّ المبسوط وروافده فتشكّلت خطوط مبسوطة في صلب الممارسات الخطيّة تنمّ على دراية بالأسس التشكيليّة التي ينبني عليها الحرف العربي عامّة والمغربيّ خاصّة ويبرهن عن وعي بطرق التركيب التشكيلي ورغبة في تثبيت المتأسّس المكتسب وتهذيبه وتطويره وتحريكه تحريكا بنيويا ينطلق من الحرف كمفردة، كشكل ينضوي في هيكلته داخل المنظومة الهندسيّة فيتقنّن فيها ويتقعّد من خلالها.

وعلى ضوء هذا التمنهج فقد ظهرت محاولات جريئة في إرساء قواعد للخط المبسوط ومقاييس تضبط طول الحروف وقصرها ودرجات انحنائها وطرق مدّها كمشروع كراس محمد المعلمين وعلي بن عياش وعبد الرحيم كولين. لكن المساءلة تبقى قائمة: كيف يمكن التوحيد في هذه المقاييس للخروج بخط مغربي مبسوط يستجيب للمواصفات الجمالية التي ترتقي إليها بقية الخطوط العربية؟

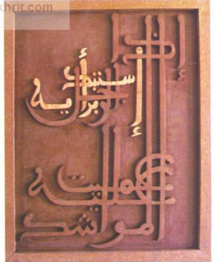
يبدو أن مسالة التوحيد في حروف الخط المبسوط وأشكاله ومقاييسه ليس بالأمر الهيّن أمام تعدد طوابعه ذلك أننا نجد في تونس خطا مبسوطا تونسي الملامح من خلال تأثره الواضح بخط النسخ المشرقي. كما اننا في الجزائر نلمس طابعا جريئا لهذا الخط تأرجح بين متانة الهندسة وسلاسة الحركة الخطية مقصودة كانت أو تلقائية. كما أننا نجد في المغرب خطا مبسوطا انطبع بروح أندلسية جلية الملامح. كما نجد في

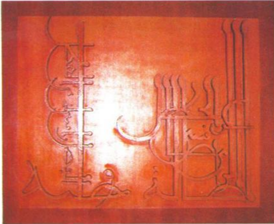
السودان وفي ليبيا خطا مبسوطا لم تصلنا نماذج منه حتى نتعرّف على خصائصه. لكن وكما يقول المثل: «الاختلاف يولّد الائتلاف». وعلى هذا الأساس فإننا نعتقد أن هذا الاختلاف هو عنصر ثراء وخصوبة يميّز الخطوط المغاربية التي ما إن حلّت بمكان حتّى أثّرت فيه وتأثّرت به فتطبّعت بمكوّناته الجمالية النّابعة من تراثه وحضارته. ولئن بدت استحالة التوليف بين مختلف الخطوط المبسوطة أمرا طبيعيا، فإننا بالمقابل ندعو إلى حصر أنواعها وتقعيدها انطلاقا من المخزون التراثي المخطوط لمختلف البلدان المغاربية ونكون بذلك حافظنا على التراث من جهة وأدرجناه في سياق المعاصرة أو العصرنة عبر هذه الممارسة التفعيلية لمختلف مكوناته من جهة ثانية. وبهذا العمل نُخرج التراث القابع في طيّات الحفظ من صمته ليتجلّى عنصر إلهام في تحريك المنظومة الخطية المغاربية والسمو بها ساحة التحديث المبني على التفتّح والتطوّر بل وحتّى الاستشراف. عندها فقط يكون الخط المغربي عامة والمبسوط منه خاصة موضوع بحثنا هذا منبعا ثابتا للتأسيس والبناء ومصدرا خصبا للإلهام والتحديث وفق سيرورة تصاعدية تنطلق منه كمركز وكنواة لرحلة استشرافية بنّاءة تمتطي الحرف شكلا وتشكّلا وتشكيلا.

فما هو واقع الخط المبسوط تشكيليا ؟

لقد ظهرت بوادر التجديد في الخط المبسوط من خلال بعض اللوحات التي حاولت معالجة بعض النصوص والحكم والأقوال في صيغة جديدة تكسر المألوف الخاضع للكتابة السطرية المترادفة التي تأسر الخط داخل الخطاب النصّي وذلك بإدراج هذا الأخير ضمن تركيب تشكيلي ذي بنية محددة تتوزع فيها الكتل الحرفية للخط المبسوط بطريقة متوازنة مكونة بذلك نسيجا إيقاعيا بصريا تتداخل فيه الكلمات وتتحرّر فيه السطور من قيد التّسطّح والانبساط متّخذة اتّجاهات عمودية أو مائلة.

ونحن كممارسين لصنعة الخط العربي ومدرّسين له في جامعة الفنون الجميلة بالجمهورية التونسية شجّعنا طلبتنا على مثل هذا التمشّي في تناول الحرف المغربي تناولا تشكيليا يتعدّى بعده الوظيفي ويعتني بالبعد الجمالي. وهذا نتاج لبعض الاعمال.





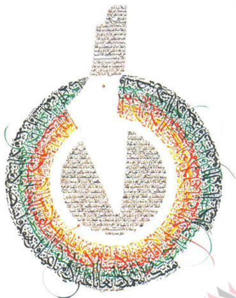




وتبقى أعمال عمر الجمني في توظيف الخط المبسوط ضمن التركيب التشكيلي من الاتجاهات الحديثة التي نلمس فيها تجديدا من حيث إخراج النص الخطي من طابع الرّتابة إلى طابع البحث التوازني عن تركيب مُعطرن يخترق قانون السطر الأفقي المألوف ليستحيل النص شكلا مهندسا. وللدائرة عند الجمني حضور مكثف في مجمل لوحاته ؛ فكأننا بالخطاط يرجعنا إلى قانون تقعيد الحروف الذي وضعه ابن مقلة ومن بعده ابن البواب. إلا أن هذه الدائرة التي كانت حاويًا للحروف، أصبحت في اللعبة «الجمنيّة» حاويًا ومحتوًى. حاو للسطور والكتل









الحرفية ومحتوّى للنص الخطّي الذي يدخل الدائرة ويخرج منها حسب تنظيم الخطاط فيشكّل كتلا متراصفة، ويتشكّل حينا آخر بحدود الدائرة. هذه المراوحة بين الشكل والتشكيل في النص الخطي أفرزت كتلا وفراغات تُهيّء المبصر لاكتشاف المعادلة بين الفوارق الحجمية لمكونات اللوحة وتعطيها بعدا جماليا جديدا ينضاف لبعدها البلاغي. أما الألوان فقد جاءت مرتسمة في الحروف لتكسبها ديناميكية وفق حركة تفاعلية تتشكّل فيها الحروف ألوانا وتتلوّن فيها الأشكال حروفا نابعة من ذوق كاتبها لتسبح في فضاء الذات.

المصادر والمراجع

- ابن خلدون عبد الرحمن: المقدمة مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني الطبعة الثالثة - بيروت 1967
- الأستاذ الدكتور يوسف سلامة مقال حول الأصالة
- http://thawra.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName=105924937120080629221455
- عمر افا ومحمد المغراوي: الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية الطبعة الاولى 2007.

نظام التّناسب
في فنون الخطّ الأندلسيّ



صورة عدد 1

[سورة الزمر اثنان وسبعون آية مكيّة ، بسم الله الرحمن الرحيم ، تَنزيلُ الْكتابِ منَ الله العَزيزِ الحَكيم (1) إنّا أنْزَلنا إليْكَ الكتابَ بالحقّ فاعبُدِ اللهَ مخلصاً له الدّينَ (2) ألَا لله الدّينُ الخالصُ والّذينَ اتّخذواْ منْ دونه أوْلياءَ مَا نَعبُدُهُمْ إلاّ ليُقرّبونا إلَى الله زُلْفى إنّ] اللهَ يَحكُمُ بينَهُم في مَا هُم فيهِ يَختَلفُونَ إنّ الله لا يَهدِي مَن هُوَ كذّابٌ كَفّارٌ (3) - سورة الزمر الآيات من 1 إلى 3. ورقة من مصحف بخط أندلسي، يعود إلى عهد الناصريين (1232-1492)، ق7 هجري - ما بين القرنين: 13و14 ميلادي - مداد ملوّن ومُذهّب على الرقّ - قياس: 53,5 × 55,9سم - متحف المتروبوليتان، مجموعة روجرز، 1942(42,63).

علي الجليطي

جامعي، تونس

صورة عدد 2

أبجديّة للخط الأندلسي المحقّق استخلصها الباحث من مصحف أندلسي مخطوط محفوظ بمتحف المتروبوليتان، يعود تاريخه إلى سنة: 557 هجريّة

ننطلق في دراستنا للخط الأندلسي من افتراض يقتضي الفصل بين الخطوط المغربيّة وبين الخطوط التي تُنسب إلى المدن الأندلسيّة كقرطبة وبلنسيّة وغرناطة وغيرها، ونشير إلى أن هذا الافتراض لا يُلغي انتماء الخط الأندلسي إلى ما يُعرف إجمالا بالخطوط المغربيّة تمييزا لها عن الخطوط المعروفة والمتداولة في المشرق. ونقصد بـ «الخطوط المغربيّة» الخطوط التي تُنسب إلى إفريقيّة أو إلى المغرب الأوسط أو المغرب الأقصى وذلك لاشتراكه في العديد من الخصائص العامّة نتيجة للرابطة الجغرافية والحضارية الممتدة والمتواصلة إلى اليوم. أما الخط الأندلسي فقد ارتبط بسياق تاريخي محدّد ولم يعد له اليوم حضور إلا من خلال امتداداته وتأثيراته التي تداخلت وامتزجت بما تبقى من الخطوط المغربيّة. ورغم اشتراك أغلب الخطوط المغربيّة في السمات والملامح الأسلوبيّة العامّة، إلا أن ما وصل إلينا من نماذج للخطوط الأندلسيّة، يتيح للدارس أن يتقصّى مقوّمات الأسلوب الأندلسي ويبحث في تفاعلاته الممكنة مع بقيّة الفنون التي ميّزت بلاد الأندلس في أوج عطائها الحضاري، مثلما أشار إلى ذلك ابن خلدون في المقدّمة عند استعراضه لتطوّر وانتشار الخط العربي في الأقاليم والأمصار» وتميّز ملك الأندلس بالأمويين، **فتميّزوا بأحوالهم من الحضارة والصنائع والخطوط، فتميز صنف خطهم الأندلسي كما هو معروف الرسم لهذا العهد»** (1).

ومما يدعّم فرضية التمايز بين الخط الأندلسي وبقيّة الخطوط المغربيّة، ما أشار إليه العلامة ابن خلدون حينما تحدّث عن غلبة الخط الأندلسي الوافد مع الأندلسيين إبان هجراتهم إلى بلدان المغرب على الأساليب المحليّة، يقول ابن خلدون: **«وأمّا أهل الأندلس، فافترقوا في الأقطار، عند تلاشي ملك العرب بها ومن خلفهم من البربر، وتغلبت عليهم أمم النصرانية، فانتشروا في عدوة المغرب وإفريقية، من لدن الدولة اللمتونية إلى هذا العهد. وشاركوا أهل العمران بما لديهم من الصنائع، وتعلقوا بأذيال الدولة، فغلب خطهم على الخط الإفريقي وعفي**

عليه. ونسي خط القيروان والمهدية بنسيان عوائدهما وصنائعهما. وصارت خطوط أهل إفريقية كلها على الرسم الأندلسي بتونس وما إليها، لتوفر أهل الأندلس بها عند الجالية من شرق الأندلس (2). وما نستنتجه من هذا الرأي أن الخط الأندلسي امتزج بالخطوط الإفريقيّة وأدّى ذلك إلى تحوّل الخط القيرواني المتوارث عن الصنهاجيين إلى الرسم الأندلسي ممّا يدلّ على أن الخط الأندلسي كان مختلفا عن ما هو متداول لدى المغاربة.

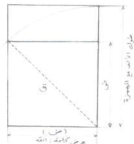
ويؤوّل الباحث الفرنسي أوكتاف هوداس رأي ابن خلدون هذا تأويلا مغايرا حيث يرى فيه مفاضلة للخط الأندلسي على حساب الخطوط المحليّة، ومن ثمّ فإنه يرفضه معتبرا أن المغاربة يميّزون بين خطوطهم المحليّة وبين الخط الأندلسي، يقول هوداس: «**يرى ابن خلدون أن الشكل الأوّل من كتابة المغرب كان قد انتهى إلى كماله على يد الأندلسيين لما قدموا ملتجئين على إفريقيّة مطرودين من بلادهم ولا يبدو لي أن هذا الرأي** مركّز لأن المغاربة يميّزون **في جلاء، عن خطهم القومي**، خط الأندلسيين **الذي يُسمّونه أندلسيا**» (3). ونشير أيضا إلى أن الخطاط المغربي أحمد بن محمّد الرفاعي (توفى سنة1250هـ/ 1841 م) الذي وصلتنا أرجوزته المعروفة بـ«نظم لئالئ السمط في حسن تقويم بديع الخط» قد ذكر تفوّق الأندلسيين في بعض أساليب فنون الخط، من ذلك قوله:

«**والخط أنواعه لا تنحصر**
أفرادها يقصُر عنها الخبر
لكن خيره الذي انتمى إلى
أندلس فسرّه قد اجتلى» (4)

وقد أفصح القسطالي في شرحه لأرجوزته هذه أنّه تعلّم الكثير من المخطوطات الأندلسيّة قائلا: «**ثم انتقلت إلى مطالعة الكتب ذات الخط الحسن، وانتخبت ما أستحسنه من خطّها، وأتخيّر ما تقبله العين من تبريز الحروف وبسطها، فلم أجد خطا يعبّر عن المعاني ويفصح بها إفصاحا، ويزيد الحق اتضاحا، يماثل خط ديار أهل الأندلس، أعادها الله دار إسلام، فقد كانوا فيه آية ما بين الأنام وهم الذين أجادوا الخط وأوضحوا الكتابة، وأصابوا في مناسبتها كلّ الإصابة، وأودعوها بطون الطرس ذخيرة لأسلاف تُنقل من قرون عن أسلاف، فكان لهم الفضل بالتقدّم**» (5).

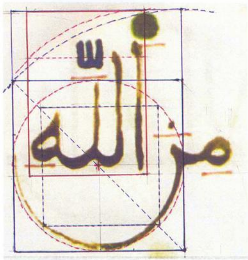
ويبدو أن هذه الآراء تدعّم الافتراض الذي طرحناه في البداية حيث يتبيّن لنا أن الخط الأندلسي كان مختلفا عن الخطوط المغربيّة ومتميّزا عنها وبالتالي يكون غرضنا البحث في الخصائص التشكيلية والأسلوبية للنماذج المنسوبة إلى الأندلس ومن ثمة التوصل إلى نتائج في ما يخصّ التناسب وعلاقته بالقيم الجمالية للخط الأندلسي.

وقد ورد ذكر الخط الأندلسي منذ القرن الخامس الهجري، في بداية الرسالة المشهورة التي ألّفها التّوحيدي حول الخط العربي والمعنونة بـ «**رسالة في علم الكتابة**» وذلك عند استعراضه للخطوط العربية «**التي كان منها ما هو مستعمل قديما ومنها قريبة الحدوث**» (6)، ونتبيّن من





صورة عدد3:
تخطيط يبيّن كيفيّة اشتقاق ارتفاع مستطيل كلمة: «الله» من قطر المربّع الذي يتحدّد ضلعه بعرض نفس الكلمة.



الصورة عدد4

تبيّن التخطيطات الهندسيّة أن التناسب بين المربّعات والمستطيلات المشتقّة منها يتمّ على أساس $\sqrt{2}$ وقد أدى ذلك إلى تأليف علاقات متناسبة بين المقادير والأوضاع فالمربّع الذي يتوسّط دائرة النون يتماثل مع المربّع الذي يحتوي كلمة «الله»، كما أن المربّع الذي يحتوي الدائرة يتناسب من حيث الوضع مع الإطار العام العمودي لحرف النون ولكلمة «الله». تفصيل عن مصحف أندلسي أنظر صورة عدد 1.

سياق الكلام، أن التّوحيدي ينسب ذكر أنواع الخطوط العربيّة هذه، إلى أصحاب الأقلام البارعة وأرباب الخطوط اليانعة، إذ «كانت العبرة في زمانهم بتعيين قواعد الخط الكوفي بأنواعه وهي اثنتا عشرة قاعدة، أنواع الخطوط العربيّة: الإسماعيلي والمكي والمدني والأندلسي والشامي والعراقي والعباسي والبغدادي والمشعّب والريحاني والمجرّد والمصري» (7). نستخلص من الاستشهاد أن الخط الأندلسي مُدرج ضمن أنواع الكوفي مثله مثل بقيّة الخطوط المذكورة، وهذا يثير عديد التّساؤلات حول طبيعة التصنيف الذي درج عليه أرباب الخطوط في المشرق، إذ من المستغرب أن يعتبروا الخط الأندلسي قاعدة من قواعد الكوفي إلا إذا كان المقصود بنعت الأندلسي الخطوط القيروانية (8) التي تبلورت سماتها الخاصّة والمميّزة عن الكوفي بداية من القرن الرابع الهجري، لأن مجمل الخطوط الأندلسيّة التي وصلت إلينا والمكتوبة على الرق أو الورق ذات طابع ليّن ولا يمكن مقارنتها بالكوفي المحقّق أو غيره من الخطوط المشرقيّة. واللافت للنظر أن صلاح الدين المنجّد عند استعراضه لما يسمّيه: «الطرق الجديدة للخط الكوفي في الأقاليم المفتوحة»، يقول: «. . . ثم انتقل الخط الشامي مع الفاتحين، وأنشأ عقبة بن نافع سنة خمسين للهجرة مدينة القيروان فما لبث أن ظهر فيها الخط القيرواني الذي يذكره أبو حيّان في رسالته وابن خلدون في مقدّمته» (9). وفي هذا الاستشهاد بما ذكره التوحيدي اختلاف مع ما أوردناه عن التوحيدي في الرسالة التي بين أيدينا، وعلى كلٍّ، فإن ذلك لا ينفي عن بعض الخطوط المستعملة في العمارة الأندلسيّة أو في كتابة عناوين السور، طابعها الجاف الشبيه بالكوفي. وحتّى المصاحف الأندلسية الأولى التي ذاعت شهرتها في المشرق وأبدع في كتابتها آل غطوش (10) أواخر القرن السادس وبداية القرن السابع الهجري، لم تكن كوفيّة، بل أندلسيّة ومهّد أسلوبها لظهور أحد الأنواع المميّزة للخطوط المغاربيّة وهو الخط المبسوط. وإذ نشير إلى هذه المسائل، فإنّنا نشير بذلك إلى الجدل القائم حول هويّة الخطوط المغربيّة عموما ومدى نسبتها إلى الطابع الكوفي رغم الفوارق التاريخيّة والجغرافيّة. ويعود كل ذلك حسب رأينا، إلى غياب المعرفة الدقيقة والعميقة بأنواع الخطوط المغربيّة عموما والخطوط الأندلسيّة خصوصا.

وتتوفر مجموعة من النماذج لمصاحف كُتِبت، استنادا إلى ما ورد في النصوص التي تقدّمها، في الأندلس. ولكن ذلك يظلّ أمرا نسبيا ويفتقد إلى الدقة، فغالبا ما تُنسب بعض هذه النماذج إلى الأندلس أو المغرب، دون تحديد يقيني، ويعود ذلك إلى كونها أوراق مقتطعة من مصاحفها الأصليّة التي تشتت أوراقها وأجزاؤها في عديد من متاحف ومكتبات العالم، وبالتالي فُقِد التعريف الذي يرد في آخر المصحف ويتضمّن اسم الناسخ وتاريخ الفراغ من الكتابة، كما كان الأمر بالنسبة لمصاحف آل غطوش المحفوظ البعض منها بالمكتبة الوطنيّة بتونس. وحيال هذا الغموض، فإنّنا سنكتفي باعتماد التعريف الوارد

مع النماذج من مصادرها. وقد اخترنا من بين النماذج العديدة، تلك التي تحمل سمات التفرّد والتميّز عن الخطوط المغربيّة حتى تكون منطلقنا للبحث في خصائص الأسلوب ومقوّماته التشكيلية والجمالية. وسنعتمد في دراستنا هذه على صورة لمصحف أندلسي متميّز بشكله المربّع وحجمه وأسلوب خطّه، أنظر **الصورة عدد 1**.

محدّدات «التناسب» في بناء الحرف والكلمة:

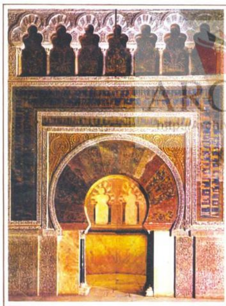
تطرح النماذج الأندلسية التي بين أيدينا، عددا من الإشكاليات المهمّة بخصوص إمكانية تصنيفها حسب الفروق البسيطة التي تميّز بينها، وبالتالي تبويبها قصد دراستها حسب ما يظهر من خصائصها. وتعبّر هذه الإشكاليات عن خصوصيّة السياق التاريخي والثقافي الذي مرّت به الأندلس، والذي تميّز بعطائه الثري على جميع المستويات العلميّة والأدبيّة والفنيّة. وتتمثل الخيارات المطروحة أمامنا في إمكانية تتبّع المراحل التاريخيّة وبالتالي دراسة النماذج حسب تتابعها الكرونولوجي، ولكنّ غياب التاريخ الدقيق للنماذج يجعلنا غير قادرين على تتبّع مراحل وتحوّلات الأسلوب الأندلسي في الكتابة، بالدقّة اللازمة والمطلوبة، ومن ثمّة، فإنّنا سنحاول دراسة النماذج المتوفّرة ضمن سياقها العام واضعين في الاعتبار خصوصيات المناخ الثقافي الذي يميّز المدن الأندلسية.

ورقة من مصحف أندلسي محفوظ بمتحف المتروبوليتان:

من النّماذج الأندلسية الأكثر أهميّة، تلك التي تمثل بعض الأجزاء من مصحف أندلسي يعود إلى القرن السابع الهجري، 13-14 ميلادي، والمحفوظ في متحف المتروبوليتان ضمن ما يُسمّى مجموعة روجرز التي ضُمّت إلى المتحف سنة 1942. ويتميّز هذا المصحف بقياساته الضخمة، مقارنة ببقية المصاحف الأندلسية، والتي تمنحه شكلا قريبا من المربّع: 53,3 × 55,9 سم. وقد كُتب المصحف بمداد بنّي وتحمل علامات الإعراب فيه اللون الأحمر، بينما تبدو الشدّة والسكون باللون الأزرق الداكن. ورُسم الهمز القطعيّ باللون البرتقالي، أمّا الهمز الوصليّ فباللون الأخضر، وقد وردت نقاط الإعجام بالنسبة للحروف، بنفس اللون المستعمل في الكتابة (**انظر الصورة عدد 1**).

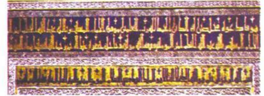
لا يشدّ هذا المصحف الانتباه إليه من حيث قياساته فحسب، بل يبدو أسلوبه متماسكا وحروفه متطابقة ودقيقة الرسم والوضع، ممّا يوحي بأنّ كاتبه يتّبع نظاما ما في تشكيل الحروف ووضعها. وهذا من الأمور النادرة في الخطوط المغربيّة التي لا تمنح الناظر في بناها انطباعا بأن الخطاط يتّبع نظاما هندسيا في مقادير الحروف عند رسمها. وهذا ما يدعونا إلى افتراض وجود «**تناسب ما**» بين مختلف الحروف ينظم تشكيلها و وضعها.

يعني التناسب في تعريفه العام، وجود نسبة ما بين مقادير



صورة عدد5
واجهة محراب الجامع الأموي بقرطبة، عهد الحكم الثاني (المستنصر بالله)، 350-366 هجريّة، 961-976م، وبها زخارف ونقائش كتابيّة فسيفسائيّة وجصيّة محفورة، ويشبّه الباحثون هذه الواجهة بواجهة باب المقصورة بجامع عقبة بالقيروان.





صورة عدد6

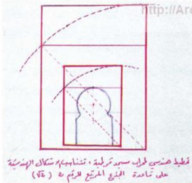
مقارنة بين عنوان السورة، كما كُتب في أحد المصاحف الأندلسية وبين الخط المستعمل في الكتابة الفُسيفسائية لمحراب مسجد قرطبة.

الحروف من طول وتقويس ونزول وتعريق، ويصف إخوان الصفا هذه النّسبة المأمولة بـ «النسبة الفاضلة»(11) والمقصود بها وضع المقادير على النسبة الأفضل سواء بالنسبة للأشكال أو الوضع في جميع مناحي العلوم والصنائع والحرف (12). وقد وقع تناول صفة التناسب التي تُطلق على الكتابة، في مخطوط يحمل عنوان «رسالة في الكتابة المنسوبة» حقّقه د. خليل محمود عساكر منذ منتصف القرن الماضي ويرجّح أن مؤلّف هذه الرسالة هو أبو حيان التوحيدي، ونظرا إلى أهميّة السؤال المطروح في بداية الرسالة، فإنّها تبدو على صلة ببحثنا هذا الذي نحاول الإجابة فيه عن نفس التساؤل تقريبا، ورد في مستهل الرسالة: «سألتني أيّدك الله عن الكتابة المنسوبة، أسمّيت منسوبة لتناسبها، أم (لأنّها) نسبت إلى واضعها؟ وما سبب إعجاب الناس كافة بها، وميلهم إليها، خصوصا أهل الذكاء من سادتهم، والألباء من صدورهم وقادتهم، حتى من كان منهم أميّا ؟ ولم اختص هذا بالكتاب العربي، حتى أعجبت صورته رائيه ولو كان أعجميا؟» (13) ونحن لا نريد أن نكتفي بالإعجاب بالصور فقط، وإنّما علينا تحليل المقوّمات الجمالية لكتابة المصحف الأندلسي الذي بين أيدينا، ودراسة المقادير التي قد تكون وُضعت على «النسبة الأفضل» في تشكيل الحروف والكلمات ووضعها في السطر وفي المساحة.

يبدو من خلال المظهر العام لهذه الورقة من المصحف الأندلسي المدروس، أن الخطاط اختار بعناية فائقة شكل المساحة المخصّصة للكتابة، وقسّم أسطرها تقسيما هندسيا يراعي الشكل المربّع في كل تفصيل من تفاصيل الكتابة والزخرفة، ممّا يدعونا إلى محاولة تحليل مقاييس هذا التقسيم واستنتاج العلاقات والنسب التي قد تكون وضعت للتحكم في مقادير الأحرف من حيث الأشكال والوضع وتجلياتها التشكيلية في التّراكيب.

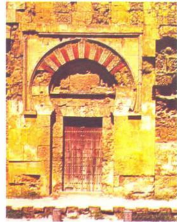
نظام التناسب الهندسي في الخط الأندلسي:

بيّنت التحليلات التطبيقيّة التي قمنا بها أن الخط الأندلسي يُكتب وفق تناسب للحروف فيما بينها على أساس طول الألف، أنظر الصّورة عدد 2، والتي تمثل جردا لأحرف المصحف الأندلسي (أنظر الصورة عدد1) وهو الخط الذي أطلقنا عليه تسمية «*الخط الأندلسي المحقّق*» (14). وتستدعي دقة تناسب الحروف على قاعدة طول الألف السؤال التالي: هل يؤدّي تناسب الحروف فيما بينها من حيث المقادير على المستوى الجزئي، إلى وجود تناسب هندسي من حيث الوضع على المستوى الكلّي؟ وهل يمكن تلمّس أسس هذا



صورة عدد 7

تخطيط هندسي لمحراب مسجد قرطبة، ونبيّن فيه أن المستطيلات تتناسب وفقا للجذر التربيعي للرقم 2، وهي نفس القاعدة الهندسيّة التي تضبط تناسب الشكل العام لكلمة «الله» في المصاحف الأندلسيّة المكتوبة بالخط الأندلسي المحقّق.



صورة عدد8

باب يُعرف باسم: «باب سان شيفانو»، بناه الأمير الأموي محمّد بن عبد الرحمن، سنة 241 هـ، بجامع قرطبة.

التناسب في النّسيج الكتابي العامّ للنص في علاقته بالعناصر الزخرفيّة واللونيّة وتفاعلاتها على مساحة المحمل المربّعة ؟

يلاحظ المتأمّل في كتابة الخط الأندلسي وجود بنية هندسيّة لا تخلو من الزوايا القائمة (15) وتقوم على الحركات المستقيمة أفقيًا وعموديا. وحين تتجاور الحروف القائمة يتشكّل البياض الموجود في ما بينها وفق أشكال هندسيّة بسيطة. ولهذه الأشكال الهندسيّة نسب تحدّدها مقادير الطول والعرض، يمكن ملاحظتها على سبيل المثال في كلمة «الله» حيث يؤدّي البناء الخطي إلى ما يُشبه التقسيم الهندسي لما بين الحروف القائمة حسب أشكال مستطيلة عمودية الاتجاه تتدرّج من حيث عرضها من اليمين إلى اليسار. وحين نحلّل الشكل العام للفظة الجلالة، نلاحظ إنها تنضبط داخل شكل مستطيل عمودي، لذلك فإننا نفترض وجود معادلة ما، تتحكّم في نسب هذا المستطيل، وبالتالي يمكننا إذا ما برهنا على ذلك، أن نجد مبرّرات جمالية لاختيارات الخطاط، ونحاول تحليل أوجه تفرّده في المعالجة التشكيلية التي يقترحها ونقارنها بسياقها الثقافي والحضاري الذي ميّز الأندلس.

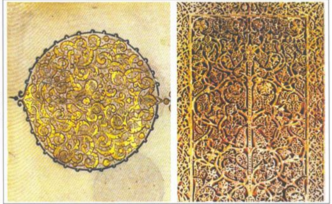
سنركّز الجهد في البداية على نسب البناء الهندسي لكلمة «**الله**» باعتبارها تتكوّن من أربعة حروف قائمة تتخلّلها فراغات عموديّة الاتّجاه، في إطار شكل هندسي مستطيل عمودي الاتّجاه أيضا، فما هي علاقة الارتفاع بالعرض في هذا المستطيل وهل لتلك العلاقة دور ما في التناسب مع بقية الكلمات المجاورة لها؟ وهل أن نسبة الطول إلى العرض تقارب ما يُعرف بـ «**الرقم الذهبي**»؟

عُرف الرقم الذهبي le nombre d'or أو ما يُطلق عليه أحيانا النسبة الذهبيّة (la proportion d'or) على الأرجح، منذ ما قبل الميلاد واستعمله المهندسون والبنّاؤون منذ العصور القديمة في بناء هرم خيوبس الفرعوني وفي مبنى معبد البارثينون الإغريقي كما استعمله العديد من الرسامين منذ عصر النهضة. «**ويُكتب الرقم الذّهبي باعتماد الحرف الإغريقي φ الذي يُنطق: «في»، وقد ظهرت هذه التّسمية سنة 1914 وفاء لذكرى «فيدياس»، وهو النحّات الإغريقي الذي قام بتزيين** «البارثينون» **في أثينا**»(16).



صورة عدد9

تخطيط هندسي لباب سان شيفانو بجامع قرطبة، حيث يتبيّن لنا أن نسبة الطول إلى العرض في الشكل المستطيل الذي يحتوي القوس تساوي الجذر التربيعي للرقم 2. أي أن الارتفاع يُساوي العرض مضروبا في الجذر التربيعي للرقم 2، وهي نفسها النسبة التي عليها الشكل العام لكلمة «الله» كما تُكتب في المصاحف بالخط الأندلسي المحقّق.



صورة عدد 10
مقارنة بين طرة لمصحف أندلسي وبين لوح جصّي من واجهة جامع قرطبة، ونلاحظ حضور الزخرف النباتي مع فارق في التوزيع حسب ما تقتضيه المساحة من حيث الشكل والاتجاه.

ويُساوي الرقم الذهبي نسبة الطول إلى العرض حسب المعادلة التالية: $\varphi = \frac{\text{الطول}}{\text{العرض}}$

أما القيمة العدديّة للرقم الذهبي φ فهي تساوي $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ أي 1,618

ولتحديد ارتفاع الشكل المستطيل الذي يضمّ كلمة **«الله»** نحن أمام اختيارين:

الخيار الأول: أن نعتبر الارتفاع مساويا لطول الألف أي 7 نقاط وبالتالي تكون نسب المستطيل 7/ 6 باعتبار أن عرض الكلمة يُساوي 6 نقاط. وفي هذه الحالة نتحصّل على 1,16 ونلاحظ أن هذه النسبة أقلّ من قيمة الرقم الذهبي المتعارف عليه.

أما الخيار الثاني: فيتمثل في اعتبار ارتفاع الكلمة مساويا لطول الألف بإضافة الهمزة المستديرة التي تعلوه والتي تقدّر بنقطة ونصف تقريبا وبالتالي فإنّ نسب الشكل العام لكلمة **«الله»** يساوي: 8,5 / 6 أي حوالي 1,4166 ونلاحظ أننا لازلنا دون النسبة الذهبية المعروفة والمقدّرة بالرقم الذهبي φ. ومن ثمّة نتساءل: هل يعني ذلك أن الشكل العام لكلمة **«الله»** لا يتّبع نظاما محدّدا للتناسب وأنّه اختيار عفوي وغير مرتبط بنسبة ما ؟

من المنطقي القول إننا لا نستطيع بهذه المقارنة البسيطة أن نؤكّد أو ننفي ذلك، ولكننا نشير إلى أن المقارنة بين مختلف مقادير الأشكال في الخط الأندلسي والنسبة الذهبيّة تظل مبحثا هامّا وضروريا لأنّه قد يمكّن من فهم أسس التناسق الهندسي لتوزيع الحركات والفراغات ومقاديرها وأوضاعها، وقد يكون من الضروري أيضا، ضمن نفس السياق، البحث في طروحات أخوان الصفا في ما يُسمّونه النسبة الفاضلة ومقارنتها مع ما يُعرف في الرياضيات بـ «النسبة **الذهبية**» و**«النسبة الفضيّة»** وذلك في إطار مقاربة شاملة لأسس التصميم والتركيب في الفنون الإسلامية سواء في المنمنمة أو في الخط العربي.

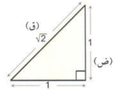
وبمعاودة القياس والمقارنات بحثا عن وحدة القياس التي استعملت في تحديد التعاريق وانبساطات حروف: الكاف والصاد والطاء والظاء، لاحظنا أنّ هذه الوحدة تتجاوز في أغلب الحالات طول الألف بقليل بحيث أنها تقارب طول الألف مع رسم الهمزة التي تعلوه في شكل دائرة صغيرة ملوّنة بالأخضر. وبالتّالي فإن المقدار المعتمد في ضبط قطر الدائرة المحدّدة للتعريق وانبساط الكاف يكون هو ذاته طول المستطيل المحدد لكلمة **«الله»**.

وانطلاقا من ذلك تكون النسبة الأقرب لحقيقة الشكل العام المحتوي لكلمة **«الله»** مساوية لقسمة الطول العام للألف على عرض الكلمة في لفظة الجلالة، وهو ما وقع تصوّره في الخيار الثاني، أي أن النسبة تساوي 1,4166. وبالبحث في طبيعة هذه النسبة وأبعادها

الرياضيّة والهندسيّة نكتشف أنها تساوي تقريبا **الجذر التربيعي للرقم** 2 ($\sqrt{2}$).

فما الذي يعنيه ذلك؟ وهل لـ: $\sqrt{2}$ دلالة ما في تناسب المقادير والأطوال؟

بالعودة إلى المصادر والمراجع التي تناولت الوظائف الرياضيّة لـ « $\sqrt{2}$ » نتبيّن أن كل مثلّث قائم الزاوية وتساوي قيمة ضلعيه 1، فإنّ قطره يساوي $\sqrt{2}$ (الجذر التربيعي للرقم 2) (انظر صورة المثلث) ويمكن البرهنة على ذلك بالعودة إلى مبرهنة فيتاغوراس.



ونستنتج من هذه المعادلة أن نسبة القطر (ق) إلى الضلع (ض) في أيّ مربّع تساوي $\sqrt{2}$ وذلك يعني المعادلة التالية: إذا كان (ق) هو طول قطر المربّع و (ض) قياس ضلعه فإن:

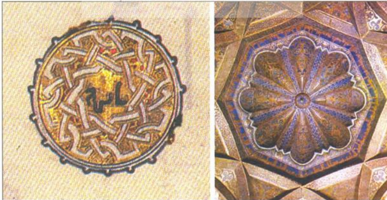
ق = ض $\sqrt{2}$ وهذا يُعني أيضا أن : $\frac{ق}{ض} = \sqrt{2}$

وبالعودة إلى الشكل المستطيل لكلمة «**الله**» والذي استخلصنا نسبة ارتفاعه إلى عرضه وتبيّن أنّها تساوي $\sqrt{2}$ وبالتالي فإن ذلك يقودنا إلى استنتاج أن ارتفاع المستطيل يساوي قطر المربّع الذي يتحدّد ضلعه بعرض كلمة «**الله**». ويتضح ذلك في **الصورة عدد3**.

ونعتقد أن النتائج التي توصّلنا إليها تشير إلى القيمة التركيبيّة والرمزيّة للمربّع في تناسب الكلمات والحروف وتناغم العلاقات بين مقادير الأشكال المستطيلة المتناسبة والدوائر التي تكون تامّة في الفواصل وجزئيّة في التعريقات وحروف الصاد والضاد وما شابهها.

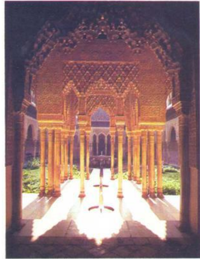
وبإمكاننا أن نمعن في تحليل التّقسيمات الهندسيّة التي يمكن إحداثها داخل المستطيل باعتماد التناسب على أساس $\sqrt{2}$ فنتحصّل على مستطيلات يتضاءل حجمها وتكون متقايسة، وتتكوّن في ما بينها علاقات هندسيّة على أساس المربّع والدائرة والمستطيلات. أمّا التأليف المتناسب بين دائرة حرف النّون والمستطيل الذي يحتوي الشكل العام لكلمة «الله»، فيحتمل عديد القراءات التّأويليّة لدلالاته الروحيّة المرتبطة بمعنى «من الله». **انظر الصورة عدد4**.

ونستنتج بعد هذه المقارنات الحسابية والهندسية، أن



صورة عدد11

مقارنة بين الزخرف الهندسي الطبقي بين فاصلة آية في مصحف أندلسي وبين التقسيم الهندسي الحجمي لتجويف قبة محراب جامع قرطبة ويشترك العنصران رغم الاختلاف الكبير من حيث الحجم والخامة في حضور الطبق النجمي الثماني الأضلاع الناتج عن تراكب مربّعين، ويدلّ ذلك على وجود «توافق بنيوي» بينهما.



صورة عدد12

صورة لمشهد من احد الأروقة التي تفتح على ساحة الفهود أحد قصور الحمراء بغرناطة، ق14م، وتبدو العقود والأعمدة والزخارف الجصيّة والنّقائش الكتابية بمثابة سيمفونية تشكيليّة تتحوّل فيها مادّة البناء إلى ذبذبات ضوئيّة.

مقادير الحروف وأوضاعها تتبع نظاما هندسيا للتناسب يقوم على الجذر التربيعي للرقم 2، وقد يكون ذلك من الأسباب القويّة التي تحقّق تناغما أو توافقا أو ملاءمة بين المربّع والمستطيل والدائرة. المربّع في شكل المحمل، والمستطيلات من خلال الفراغات بين الحروف والأشكال العامة للكلمات. أما الدوائر فتتمثل في التعريقات وفواصل الآيات. ونعتقد أن هذا التناسب الهندسي يتكامل مع عفويّة حركة القلم في رسم الحروف سواء كانت مستقيمة أو معرّقة وهو يتكامل أيضا مع نظام الشكل والإعجام والزخرفة من حيث طبيعة العناصر ووضعيّاتها. ويذكّرنا هذا التكامل بين مختلف العناصر التشكيلية للمخطوط بتصوّر أخوان الصفا للنسبة والتناسب بين مكوّنات الصّوَر التي تبدو مختلفة ومتباينة ولكنّ مقاديرها وأوضاعها قد تكون متناسبة : «**ومن أمثال ذلك أيضا أعضاء الصّور ومفاصلها فإنّها مختلفة الأشكال، متباينة المقادير، فمتى كانت مقادير بعضها من بعض على النسبة ووضع بعضها من بعض على النسبة كانت الصورة صحيحة محقّقة القبول**»(17). ويبدو أن نعت «الصحّة» الذي يُشير إليه قول أخوان الصفا يحتاج إلى مناقشة لمبدأي الصحّة والخطأ من منظور صناعة الخط، أمّا مبدأ تحقيق القبول والرفض في الصور الخطيّة فيتضمّن إشارة إلى أن التناسب تتقبّله النفس لما فيه من معاني الحسن والبهاء. وبالتالي فإنّنا نقدّر أن مقوّمات الحسن في هذا النّموذج من الخط الأندلسي، تنبني على التناسب من حيث المقادير والأوضاع على مستوى الشكل ومن حيث بلاغة اللفظ ورفعة المعنى على مستوى المضمون.

ونعتقد أنه لا يمكن الحديث عن تناسب هندسي عام للنصّ نظرا لتنوّع المفردات والكلمات والحروف مع وفرة الأسطر، أمّا في التكوين الخطي الحديث الذي يختصر فيه النص في بضع كلمات فإنّه من الممكن التحكّم في عناصره المعدودة لتحقق التناسب. ورغم ذلك، فيمكننا القول إن التناسق الهندسي في هذا المصحف متأتّ من انتظام الأسطر السبعة واتّساقها من حيث عددها مع الشكل المربّع للمصحف ومع نسب الألف المقدّر بسبع نقاط.

وبحكم انتماء هذا المصحف إلى الأندلس، فإنّه من البديهي إجراء مقارنات بين خصائصه الهندسيّة والتشكيلية وخصوصا من حيث تناسب مقادير حروفه وأشكالها الهندسيّة، مع خصائص الأشكال المعمارية الهامّة والمميّزة مثل أبواب المساجد وأقواسها ومحاريبها سواء في قرطبة أو في غرناطة. فهل يمكن لهذه المقارنات أن تساعدنا على تلمّس الأسس الجمالية للتناسب سواء في العمارة أو الخط أو في غيره من الفنون؟.

بين كتابة المصحف وهندسة المسجد : قراءة في إمكانات التوافق البنيوي :

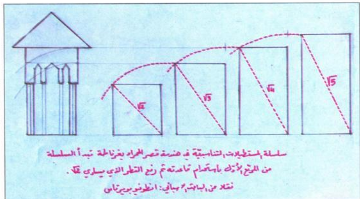
كنا قد توصّلنا، عند دراستنا للخط الأندلسي المحقّق إلى وجود نظام للتناسب بين الأشكال الهندسيّة المكوّنة للكلمات والأحرف يقوم على الجذر التّربيعي للرّقم 2، وقد اعتبرنا ذلك دليلا على دقة التناسب المدروس بين

جميع المقادير والأوضاع، بما في ذلك شكل المحمل وعدد الأسطر وأطوال الألفات وعرض الكلمات وأقطار الدوائر. وبحكم انتماء هذا الخط إلى الأندلس، فإنّه من البديهي أن نحاول إجراء مقارنات بينه وبين الأشكال المعمارية المميّزة مثل أبواب المساجد وأقواسها ومحاريبها سواء في قرطبة أو في غرناطة وذلك من حيث الخصائص الهندسيّة والتشكيلية وتناسب مقادير الحروف والأشكال. ونعتقد أن هذه المقارنات ضروريّة لأنّها قد تعمّق فهمنا للأسس الجمالية التي يتبّعها البناء التشكيلي سواء في العمارة أو الخط أو في غيرها من الفنون.

يمثل جامع قرطبة الأموي وقصر الحمراء بغرناطة أهمّ معلمين يخلّدان ما بلغته الفنون الأندلسية من تألّق وتناسق خاصّة في التشكيل المعماري. ويعكس ذلك قمّة الازدهار العمراني والفكري لمجتمع أنجب مفكّرين من أمثال ابن حزم وابن رشد وغيرهم. وتُعتبر قرطبة «**مهد الفن الأندلسي ونافذة من نوافذ الشرق المطلّة على الغرب المتاخم لها وهي قطب لامع من أقطاب الحضارة العربيّة الإسلامية في المغرب. وقد استأثرت لنفسها طيلة عهد الخلافة بميادين الخلق والإبداع في الأدب والفكر والفن**» (18). ومن مظاهر الإبداع الفنّي ما تعبّر عنه الأشكال المعمارية للجامع الأموي بقرطبة من دقة هندسيّة تتناسب فيها المقادير والأوضاع، وخصوصا عند التأليف بين الأبواب والأقواس التي تحيط بها أشرطة وإطارات متعاقبة. من ذلك واجهة المحراب المتميّزة، أنظر **الصورة عدد5**.

وتُعتبر واجه المحراب من أجمل ما في جامع قرطبة من عناصر معماريّة، تتكوّن من عناصر مختلفة أهمّها قوس حدوي محمول على عمودين يحيط به إطار مستطيل وإفريز من العقود الزخرفيّة المحمولة على السواري الصغيرة من أعلى. وممّا يميّز هذه الواجهة، كسوتها الفسيفسائيّة التي تحتوي على شريط كتابي أفقي كُتب فيه: «**بسم الله الرحمن الرحيم هو الله الذي لا إله إلا هو الملك القدّوس السّلام المؤمن المهيمن العزيز الجبّار المتكبّر سبحان الله عمّا يشركون**»، (19) وآخر ضمن إطار مستطيل يحتوي: «... **أمر الإمام المستنصر بالله عبد الله الحكم أمير المؤمنين وفقه الله مولاه وحاجبه جعفر بن عبد الرحمن رحمه الله بتشبيك هذه البنية فتم بعون الله بنظر** محمّد بن تلميخ واحمد **بن نصر وخلد بن هاشم أصحاب شرطته** ومطرف بن **عبد الرحمن الكاتب**...»(20). ويتميّز أسلوب الكتابة بطابعه الهندسي المشتق من الكوفي وبتباين ألوانه التي تكون تارة زرقاء على أرضيّة مذهّبة وتارة ذهبيّة على أرضيّة زرقاء.

وحين نقارن هذه الصيغ في الكتابة وفي اختيار الألوان بتلك المعتمدة في زخرفة وكتابة المصاحف الأندلسية يتبيّن لنا أنّها تعتمد مثل هذا التوليف المتباين



صورة عدد13

تخطيط مبسّط يبرز نظام توالد المستطيلات انطلاقا من المربّع، ويرى الباحث بويرتاس أن تصميم قصر الحمراء يخضع إلى نظام هندسي متناسب يقوم على سلسلة من الجذور التربيعيّة تبتدئ من المربّع .

في كتابة عناوين السور، ممّا يشير إلى رسوخ هذا التقليد في الاختيارات اللونيّة، رغم تنوّع الخامة والوظيفة، إذ لا مجال للمقارنة بين الرقّ والجدار كمحامل وبين القلم والفسيفساء كتقنيات للكتابة. ومع ذلك فإن الحرص على إبراز الكتابة يبدو جليًا من خلال اعتماد أقصى درجات التباين اللوني والضوئي. ويدلّ ذلك على أن المعايير الجماليّة في التعامل مع التوافقات اللونيّة كانت راسخة وثابتة وتنبع من خيارات واعية بالقيمة الحسيّة والإدراكية لدرجة التباين القصوى بين الألوان.

وتكفي المقارنة البسيطة بين عنوان السورة، كما كُتِبَ في أحد المصاحف الأندلسية وبين الخط المستعملس في محراب مسجد قرطبة لتتبيّن أوجه التطابق في الخيارات اللونيّة. لنرى أن الخطاط المستعمل اللون الأزرق في كتابة عنوان السورة ثم عمد إلى تسويره بالذهب في المصحف، في حين أن المزخرف كتب النص بالذهب مع تسويره بلون أزرق داكن في الكتابة الفسيفسائيّة لمحراب مسجد قرطبة، أنظر التفاصيل في الصور عدد 6.

يبدو هذا التشابه بين الاختيارات اللونيّة مبرّرا باعتبار ما للمسجد من مكانة محوريّة وأساسيّة في التعليم وبالتالي توجيه الذوق العام ولذلك نرجّح أن يكون الخطاط متأثرا ومتّبعا للنموذج الذي يوفّره المسجد ومقتديا بالخيار اللوني الذي عليه الكتابة الفسيفسائيّة، غير أن هذا الترجيح لا ينفي وجود قواسم إدراكية وجماليّة مشتركة، تحدّدها منظومة القيم التي تحكم الثقافة الأندلسية وأسسها الفكرية، باعتبار أن فن الخط وفن العمارة والزخرفة ترتبط بالظرف الحضاري وبمدى تكامل العمران وتطوّر الصنائع ورسوخها فيه، حسب ابن خلدون.

وبالعودة إلى شكل المحراب قمنا بإجراء القياسات والمقارنات بين مقادير العرض والارتفاع بالنسبة إلى الأشكال المستطيلة التي تحتوي القوس والعضادتين، تبيّن لنا أن نسبة الطول إلى الارتفاع تساوي الجذر التّربيعي للرقم 2. أنظر التخطيط الهندسي في **الصورة عدد 7** الذي نوضّح فيه تناسب المستطيلات في نظام البناء.

وللتثبت من أمكانية تكرّر اعتماد هذه النسبة في بقيّة العناصر بحثنا في الأبواب الخارجيّة لجامع قرطبة، ومن أقدمها: «**باب سان شيفانو**» الذي يفتح من جهة الغرب، وقد بناه، كما هو مثبّت في نص النقيشة « . . . **أمر الأمير أكرمه الله محمّد بن عبد الرحمن ببنيان ما حكم به من هذا المسجد وإتقانه رجاء ثواب الله عليه وذخره به . . . في سنة إحدى وأربعين ومائتين على بركة الله وعونه**». (21) وتبرز **الصّورة عدد8** الشكل العام للباب بعناصره الزخرفية المتداعية ويمكننا ملاحظة الإطار المستطيل الذي يؤلّف بين القوس والباب.

وقد تبيّن لنا بعد قياس النسب أن ارتفاع الشكل المستطيل العمودي الذي يحتوي الباب والقوس يساوي الجذر التّربيعي للرقم 2 مضروبا في العرض، كما يبدو قطر الدائرة الكبرى التي تحتوي القوس مساويا لعرض المستطيل الذي يُساوي بدوره ضلع المربّع الذي يمثل جوهر البناء وأساسه البنائي. والملاحظ أن هذه النسب والعلاقات البنيويّة هي ذاتها التي تميّز علاقات التناسب بين الشكل الذي يحتوي كلمة «**الله**» في المصاحف الأندلسية ذات الخط المحقّق والتي درسناها سابقا، أنظر التّخطيط التّوضيحي في **الصورة عدد9**.

بيّنت لنا التحاليل والقياسات التي قمنا بها بخصوص الأقواس والأبواب والمحراب لمسجد قرطبة، أن التناسب بين الطول والعرض في الأشكال يعتمد قاعدة مشتركة واحدة هي الجذر التّربيعي للرقم 2. وهي القاعدة التي تحدّد نسب كلمة «**الله**» في الخط الأندلسي المحقّق.

أمّا من ناحية الزخارف المعماريّة، فلدينا مجال للمقارنة بينها وبين الطرر والفواصل في المصاحف أو بعض المخطوطات، حيث نلاحظ غلبة الطابع النباتي عليها في الطرر حيث تتوزّع العناصر النباتيّة المحوّرة، دون ترتيب محوري ودون أن تتخلّلها أشكال هندسيّة، ونعثر في واجهة محراب جامع قرطبة ما يشبه تلك التوليفات الورقيّة الزخرفيّة سواء في الكساء الفسيفسائي أو في النقائش الجصيّة، ولكن تختلف عنها بوجود الفروع النباتيّة التي ترتّب الأوراق المحوّرة والمراوح ترتيبا

تناظريّا حسب ما تقتضيه المساحة المستطيلة المخصّصة للوح الجصّي. أما الطرر فهي دائريّة الشكل، لذلك لا يوجد اتجاه مستقيم للفروع النباتيّة ولكن تتداخل الأوراق والمراوح تلقائيّا، أنظر المقارنة في **الصورة عدد10**.

أما فواصل الآيات في مصحف متحف المتروبوليتان، فإنّها ذات طابع هندسي يعتمد تراكب مربّعين، ممّا يؤدّي إلى تكوّن طبق نجمي مثمّن الأضلاع، وقد عمد الخطاط أو المزخرف إلى تكييف الطّابع الهندسي ليتلاءم مع الحيّز الدائري للفاصلة، فلطّف من الزوايا واستعمل الضفيرة للنظم بين الخطوط المتقاطعة. وحين نحلّل التقسيم الهندسي لتجويف قبة مسجد قرطبة من الداخل، نلاحظ وجود مثل هذا التركيب النجمي الذي يعتمد الطبق الثُماني، ويدلّ ذلك على مدى التوافق بين البنية الهندسيّة الصغيرة المسطحة التي لا تتجاوز بضع مليمترات وبين البنية الحجميّة الكبيرة التي تُحسب بالأمتار، أنظر المقارنة في **الصورة** عدد11.

وتطرح علينا هذه التوافقات الهندسية عديد التساؤلات حول أبعادها ودلالاتها الدينية والجماليّة، وبالتالي تستدعي البحث عن مشروعيّتها الجماليّة، التي يبدو أنّها تتعلّق بالتوافق بين البُنى الجوهريّة وليس بين العناصر المحسوسة التي تكوّن المظهر الخارجي. ونعتقد أن **التوافق البنيوي**(22) يعبّر عن تصوّر معرفي وجمالي يتمحور حول مفهوم «**النسبة**» كما صاغه الفكر الجمالي العربي- الإسلامي. فهل نجد ما يدعّم هذا التصوّر في الخصائص المعمارية لقصر الحمراء في غرناطة ؟

تعتبر قصور غرناطة من أهمّ المعالم الإسلامية التي بقيت إلى اليوم شاهدة على ما كانت عليه مدينة غرناطة من تقدّم عمراني وازدهار في شتّى الفنون والعلوم خلال حكم ملوك بني الأحمر. وقد أعجب عديد من الأدباء الغربيين بالحمراء واستوحوا من جمالها قصصا بثّوا فيها شغفهم بالشرق، ومن أهمّهم: فيكتور هيغو وواشنطن إيرفينغ. وتمتاز قصور الحمراء بتوافقها مع خصائص الموقع الطبيعي الذي شيّدت فيه لذلك يلاحظ الزائر حرص المهندسين على إيجاد توازن مهمّ بين العناصر المعماريّة من حيث الأشكال والأحجام من دون إغفال الإحساس بالطبيعة، فحاولوا ربطها بالداخل، حيث أوجدوا برك المياه والسواقي والنّوافير. وقد حقق المهندسون بذلك توازنا بين العمارة والطبيعة دعّموه بتناسب الأحجام والمساحات مع طبيعة الإنسان وحاجياته، «**فمن أعظم محاسن العمارة الأندلسيّة بُعدها الإنساني**» (23).

وقد أكّد دارسو قصور الحمراء أن تشكيلها المعماري لا يستمدّ قوّته وحضوره من تخاطيطه وتصاميمه فقط، بل من أساليب الزخرفة التي أظهر فيها الصنّاع مهارة فائقة. وتتكامل الأشكال المعماريّة مع الوظيفة الزخرفيّة لتمنح الفضاء تآلفا فريدا بين الأحجام والمسطّحات، من خلال النحوت الجصيّة والمقرنصات، التي تحوّل المادّة إلى نور بفعل تدرّج الانعكاسات الضوئية عليها «**حتى لكأنّها تبدو وقد سبكت في أرفع وأثمن الخامات**»(24)، ومن الأبيات التي نقشت على جدر بهو الأختين في الحمراء، وألّفها الشاعر ابن زمرك(25) في وصف البناء وعناصره الزخرفيّة:

فتحسبـــها الأفلاك دارت قسيّها
كظلّ عمـــود الصّبح إذ بات باديا
سواري قد جـــاءت بكلّ غريبة
فطـارت بهـا الأمثـال تجري سواريا
به المرمر المجلوّ قد شفّ نوره
فيـجلو من الظلـــماء مـا كان داجيا
إذا ما أضاءت بالشعاع تخـالها
على عظيم الأجرام منها لآليا (26)

وقد عبّر الباحث تيتوس بوركهارد عن ذلك التّحويل باعتباره نوعا من «**خيمياء الضوء** (Alchimie de la lumière)»، يقول بوركهارد: «**ساحة الفهود بقصر الحمراء، بصفة خاصّة تمنحنا مثالا للصخر الذي تحوّل إلى تموّجات ضوئية . . . وبالقياس إلى ما يقوله أهل الخيمياء فإن العمارة الإسلامية تحوّل الحجر إلى نور ليتحوّل بدوره إلى لؤلؤ**» (27). وتساهم النقائش الكتابيّة في التّأليف التّشكيلي لعمارة الحمراء، لما لها من أهميّة بالغة في إبراز المضمون الأدبي للأبيات الشعريّة التي نظم الشاعر ابن زمرك أغلبها، وبالتّالي يمنح الخط الفضاء المعماري

بعدا ثقافيا يتّصل بما عرفته غرناطة والأندلس عموما من ازدهار أدبي متميّز. أنظر **صورة عدد 12**.

ومن أهم الآراء التي تعبّر عن القيمة التشكيلية والجمالية للحرف العربي المنقوش في جدران قصر الحمراء ما أورده الباحث الإسباني **خوسيه ميغيل بويرتا** (28) في حديث له مع صحيفة الزمان الجديد(29) عن مؤلّفه: **الدليل المصوّر للكتابات العربية المنقوشة في الحمراء** حينما سُئِل عن القيمة المعرفيّة والتّوثيقية لهذا الدليل فأجاب بقوله: «**هذا المشروع بدأته منذ سنتين، هو دليل مصور للكتابات العربية المنقوشة في الحمراء، في هذا العمل أنا أشرح وأترجم للاسبانية وانقل بالأحرف العربية الأصلية، لكي يستطيع الزوار قراءة الحمراء، فالحمراء ليست فقط للمشاهدة، بل للقراءة أيضا فالكلمة هي قاعدة الثقافة والحضارة العربية، وقصر الحمراء هو عمارة كلمات، الكلمات تحوّلت إلى عمارة، وهذا حقيقي**» (30). ويواصل الحديث عن العلاقات التشكيلية التي تربط بين النقائش الكتابية والأشكال المعماريّة معتبرا أن الحضور المكثف للكتابة يحوّل «**أجسام الأحرف إلى أقواس خيالية**» ويقرّ بأن العلاقة بين الخط النسخي والكوفي في عمارة الحمراء علاقة مدروسة لأن الأحرف الكوفية تشكل قاعدة الزخرفة وتتحوّل، حسب تعبير **خوسيه ميغيل بويرتا** إلى: «**عمارة من الكلمات، ولو استطعنا، أن نتخيل الحمراء بدون العناصر المعمارية لوجدنا قصر الحمراء قصرا من الكلمات في الجو، في الفضاء**» (31).

وتدلّ هذه الأفكار على قيمة النقائش الكتابة ودورها في تناسق النسيج الزخرفي للعمارة. وبالتالي، فإنه من البديهي أن نستنتج مدى التكامل بين مختلف الفنون في صياغة التصوّر الجمالي الذي تعبّر عنه فنون الحضارة الإسلامية بالأندلس، في سياق تكاملها مع الفكر الجمالي العربي الإسلامي. أمّا بخصوص نظام البناء المعماري في قصور الحمراء، فإن الباحث الإسباني البروفسور **أنطونيو بويرتاس**(32) اكتشف، عند دراسته لقصر الحمراء، أن المبنى بأكمله بدْءا من الأرض، الأقواس، وحتى الزخارف الجدرانيّة، يرتكز على نسبة واحدة فقط. يقول بويرتاس: «**أعتقد أن كلّ شيء مثاليّ هنا لأنّ كلّ الأجزاء مبنية على أساس «النسبيّة» وهو أمر في غاية البساطة. يمكنك أن تلاحظ بأن هناك شيئا سحريّا في هذه المباني، هناك شيء رائع في محيطها. العلاقة بين الأرض وارتفاعات المبنى في غاية البساطة، أمر الملك ببناء قصر جديد وكانت لديه مساحة محدودة من الجهات الأربع ففعل شيئا في غاية الذكاء والإبداع والجمال**» (33)، ويبدو أن المهندسين قاموا ببناء كل أجزاء القصر ومساحاته بشكل متناغم ووفقا لمجموعة واحدة من النّسب هي عائلة من المستطيلات المرتبطة ببعضها البعض. يقول بويرتاس، موضّحا نظام التناسب الهندسي بين المستطيلات: «**إذا كنّا نريد الحصول على مستطيل تناسبي نستخدم قاعدته ذاتها ونأخذ القطر ونرفعه، وهكذا نحصل على مستطيل نسبيّ آخر**»، (34) أنظر النّموذج التخطيطي **في الصورة عدد 13**.

يتجلى من خلال التحليل أن العلاقة البسيطة بين الزاوية القائمة للمستطيل وبين القطر هي المفتاح الأساسي لتصميم قصر الحمراء. إذا استخدمنا القطر لنرسم مستطيلا آخر، تتحصل على مجموعة متتالية من المستطيلات يبلغ حجم المستطيل الرابع ضعف حجم المستطيل الأوّل. والأقطار في هذه السلسلة هي في الواقع الجذور التّربيعيّة لـ : 2 و3 و+ و5. إنّها سلسلة متناسبة من المساحات والباحات الخارجيّة والأروقة والعواميد، صُمّم كل جزء منها على أساس هذا النظام النسبيّ المذهل.

يبدو لنا جليّا، بعد إجراء هذه المقارنات، أن مختلف الأشكال، سواء المعماريّة أو الكتابيّة، تتّبع نظاما مشتركا للتناسب، ممّا يؤكّد وجود حاضن جمالي موحّد ينبع من نفس الرؤية والتصوّر للعلاقات التناسبيّة التي تلبّي مطلب الحُسْن في كل صناعة كما حدّده الفكر الجمالي العربي - الإسلامي. ولمحاولة البحث في أسس التوافق بين الفنون الإسلامية في اعتماد «**النسب**»، لا بدّ من فهم الأبعاد الجماليّة لـ«**النسبة**» كشرط من شروط الحسن.

الأبعاد الجمالية للتناسب :

وردت ضمن مقولات الحسن والجمال في الفكر العربي الإسلامي، إشارات عديدة إلى أنّ موضوع الحسن يتكوّن من خامة قابلة للنقش أو للصّورة، ومن معاني تتقبّلها النفس المدركة. ودرجة القابليّة لهذه الصورة تكون مشروطة حسب التوحيدي، بما يُسمّيه **«الموافقة»**، لأنّ: **«النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الهيآت والمقادير والألوان وسائر الأحوال مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة اشتاقت إلى الإتّحاد بها، فنزعتها من المادّة واستثبتتها في ذاتها وصارت إيّاها كما تفعل في المعقولات»** (35). ويوضّح الدكتور الحبيب بيدة النتائج المترتّبة عن هذه **«الموافقة»** والتي تحوّل الإدراك من العرض إلى الجوهر قائلا: **«فالمقصود (من كلام التوحيدي) إذن ليس المحسوس بل المعقول، ليست الصورة المادّية كمظهر، بل خصائصها البنيويّة المتمثلة في التناسب والتوافق من ناحية الكم والكيف والهيئة واللون»** (36). والتوحيدي يُفصّل الكلام في العلاقة بين النفس والطبيعة والصناعة في مقاربته لمعنى الحسن ومحاولته تفكيك أبعاد العلاقة التفاعلية والإبداعية بين المادّة والفكر. لكن ابن خلدون يبدو أكثر تخلّصا من المثال النظري إلى المعاينة الحسيّة المباشرة، فيبدو لديه مفهوم **«الملاءمة»** صريحا وواضحا، لأنّه ببساطة شرط لآلية الإبداع، يقول ابن خلدون: **«وأما المرئيّات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفيّاتها، فهو أنسب عند النفس وأشدّ ملاءمة لها، فإذا كان المرئيّ متناسبا في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادّته، بحيث لا يخرج عمّا تقتضيه مادّته الخاصّة من كمال المناسبة والوضع. وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك كان»** (37). ونحن لا ندّعي في هذا البحث الخوض في مقارنات بين المقاربات النظرية المختلفة، بل نسعى إلى تفهّم وتعقّل المدلولات المباشرة والعمليّة لهذه المفاهيم في سياق قراءتنا لنماذج من الخطوط المغاربيّة والأندلسيّة، والمقارنة بينها.

ومن دلالات التوافق البنيوي، الذي لاحظناه بين الفنون الأندلسيّة، استجابة الخط الأندلسي للقواعد الفنيّة، وبالتالي انتفت مبرّرات **«المعضلة»** التي تعترض بعض الباحثين في محاولتهم للبحث عن الأسس الجماليّة للخط المغربي. ولو تسنّى لنا التّحقيق في جميع المصاحف الأندلسيّة لتبيّنا أن خطوطها تعبّر عن أقصى ما وصلت إليه صناعة الخط في الأندلس من جودة وازدهار مثلما أشار إلى ذلك ابن خلدون. ولا تخلو هذه التوافقات البنيويّة من دلالات رمزيّة، خصوصا عند المقارنة بين المحراب وكلمة **«الله»**، إذ تتمثل رمزيّة المحراب في الإشارة إلى الحضور المعنوي للنبيّ محمّد صلى الله عليه وما يتضمّنه من قيم إيمانية، أما البعد الرمزي للفظ **«الله»** فهو الإشارة إلى الخالق المبدع سبحانه. والتوافق البنيوي بين الشكلين الكتابي والمعماري على مستوى التناسب، دليل على أن المشترك بين الصناعتين (العمارة والخط) يرتبط بأسس عقيدة التّوحيد التي يسير وفق منهاجها الصّانع المسلم وتصطبغ بها إدراكاته وملكاته، التي تحضّه على مرتبة الإحسان، باعتبارها أقصى مراتب الإيمان. ويُترجم الإحسان عمليا، باعتبار قيمته التعبّديّة العليا، من خلال سعي الصّانع إلى الإتقان والإجادة تقرّبا إلى البارئ سبحانه وتحقيقا للحسن في المحسوسات، مثلما ينطبع الإحسان في كيانه سلوكا تعبّديّا يقوم على المراقبة: **«الإحسان أن تعبد الله كأنّك تراه فإن لم تكن تراه فهو يراك»**، (38) وتتجلّى العبوديّة في أعمق معانيها من خلال ملكة التفكّر والتدبّر التي تنسجم مع الفطرة ويتناغم فيها المؤمن مع عناصر الكون ومع بقيّة الخلق، لأنّه مع الله ويرى الله في كلّ شيء، وتتحوّل صنعته المتقنة ذكرا وتسبيحا وتقرّبا. كما يمكن ان نأوّل التوافقات البنيويّة التي لاحظنا، على أنّها محاكاة ليس بمفهوم النّقل أو النّسخ للمظهر، بل **«بمفهوم الفعل مثل الفعل كما جاء في معجمي ابن منظور وابن فارس وغيرهما من المعاجم العربيّة»**، (39) ويعتقد الأستاذ الحبيب بيدة أن **«هذه المحاكاة قد نتجت عن تصوّر فلسفي للكون، وعلاقته بالإنسان من حيث هما بنيتان متوازيتان، وظيفة بنية الإنسان في هذه العلاقة الالتحام ببنية الكون قربا من**

صانعهما الأوحد» (40). ونرى من جانبنا، أنّ هذا التّصوّر الفلسفي نابع من الإيمان، وأن الالتحام ببنية الكون يعني التدبّر والتفكّر في الآيات الكونيّة، ولا يكون إلا لمن بلغ مقام الإحسان. ومن درجات الإحسان الذي لا ينفصل عن الإيمان، التفكّر والتدبّر ثم المعرفة التي تؤدّي إلى الاتحاد بمعاني الجمال وإدراك الكمالات الممكنة في الأشياء تذوّقا وصناعة، فالمؤمن محسن في سلوكه العبادي والخلقي والعملي والاجتماعي وبذلك يكون بحق في مرتبة العبوديّة وفي مستوى شرف الاستخلاف الذي كلّفه الله به لعمارة الأرض.

الهوامش والإحالات

1) ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت، (د- ت)، ص466.
2) ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، المصدر السابق، ص750.
3) أ. هوداس، محاولة في الخط المغربي، تعريب: عبد المجيد التركي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع3، س 1966، ص189.
4) أبو العباس أحمد بن محمّد الرفاعي القسطالي، (توفى سنة 1256 هجرية)، نظم لئالئ السمط في حسن تقويم بديع الخط، تحقيق هلال ناجي، مجلّة المورد المجلّد الخامس عشر، العدد الرابع 1407هـ/ 1986 م، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، ص 182.
5) أحمد بن محمّد الرفاعي (توفي سنة: 1256هجرية الموافق لسنة: 1841ميلادية)، حلية الكتّاب ومنية الطلاب، مخطوط محفوظ بالخزانة العامة بالرباط، المغرب، رقم: 254، أنظر: عمر أفا ومحمّد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2007، ص82.
6) أبو حيّان التوحيدي، رسالة في علم الكتابة، ضمن رسائل أبي حيّان التوحيدي، تحقيق: د. إبراهيم الكيلاني، دار طلاس، سوريا، بدون تاريخ، ص243.
7) أبو حيان التوحيدي، المصدر السابق، نفس الصفحة.
8) تطرّقنا بالتحليل لنماذج من هذه الخطوط التي ظهرت أواخر العهد الأغلبي في الفصل الأول من هذا الباب، وهي نُعتت بالكوفي الافريقي نسبة إلى إفريقيّة.
9) د. صلاح الدين المنجّد، تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، دار الكتاب الجديد، بيروت 1972، ص82.
10) نشير هنا إلى المصاحف التي خطّها عبد الله بن غطوش أواخر القرن السادس الهجري، وتلك التي خطّها ابنه من بعده محمّد بن عبد الله، ويُستبعد أن يكون التّوحيدي، أومن سبقه ممن نقل عنهم التصنيف الوارد فيه ذكر الخط الأندلسي، قد اطّلع على مصاحف آل غطّوش.
11) أنظر، عفيف البهنسي، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، لبنان ناشرون 1995، ص149.
12) "أحكم المصنوعات وأتقن المركّبات وأحسن المؤلّفات ما كان تركيب بنيته وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل"، إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، دار صادر بيروت، 1957، ج1، 217.
13) رسالة في الكتابة المنسوبة، يُرجّح أنها من تأليف التوحيدي، تحقيق الدكتور: خليل محمود عساكر، مجلّة معهد المخطوطات العربية، مجلد1، ج1، القاهرة، 1955، ص121.
14) قمنا بتحليل أحرف هذا المصحف الأندلسي ضمن بحثنا المقدم لنيل أطروحة دكتوراه أنظر: علي الجليطي، الخطوط المغربيّة والأندلسيّة، قراءة تشكيليّة وجماليّة، أطروحة دكتوراه في علوم وتقنيات الفنون، إشراف: أ.

د. الحبيب بيدة، جامعة تونس جانفي 2010، مخطوط بمكتبة المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس.
15) وجود الزوايا القائمة في الخط الأندلسي يمثل مظهرا من مظاهر الارث المتبقي من الخط الكوفي، فحركات الوصل الأفقية حافظت على استقامتها رغم التطور الذي شهدته الأساليب المغاربية باتجاه تليين حركات التعريق منذ أواخر العهد الأغلبي مع الخط المصحفي الافريقي (نسبة إلى إفريقيّة).
16) للإطلاع على مختلف أشكال ومعادلات الرقم الذهبي والبراهين المختلفة التي تؤكّده، رياضيا وهندسيا والتي تصوّر تجلياته في الطبيعة انظر المراجع التالية:
- Marguerite Neveux, Nombre d'or - radiographie d'un mythe, Seuil/Points, 1995
- Philippe Lamarque, Le Nombre d'Or, Editions Trajectoire, 2005
- Marius Cleyet-Michaud, Le nombre d'or, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 12e édition, 2002
- Jérôme Haubourdin, Le mythe du nombre d'or - une esthétique mathématique, éditions Biospheric, 2006
17) إخوان الصفا، الرسائل، تصحيح: خير الدين الزركلي، القاهرة 1928، ج1، ص 190.
18) د. عبد العزيز الدولاتلي، مسجد قرطبة وقصر الحمراء، دار الجنوب للنشر، تونس1977، ص20.
19) قرآن كريم، سورة الحشر، الآية 23.
20) عبد العزيز الدولاتلي، مسجد قرطبة وقصر الحمراء، المصدر السابق، ص68.
21) عبد العزيز الدولاتلي، مسجد قرطبة وقصر الحمراء، المصدر السابق، ص42.
22) "التوافق البنوي" نقصد به وجود تماثل بين الفنون أو الصنائع، ليس على مستوى المظهر الخارجي، وإنّما على مستوى النسب التي تميّز العلاقات البنيويّة بين العناصر وأوضاعها الخاصّة بكل فن أو صناعة.
23) عبد العزيز الدولاتلي، مصدر سابق، ص111.
24) عبد العزيز الدولاتلي، مصدر سابق، ص 117.
25) محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن محمد ابن يوسف بن محمد الصريحي، يكنى أبا عبد الله، ويعرف بابن زمرك. أصله من شرق الأندلس، وسكن سلفه ربض البيازين من غرناطة، وبه ولد ونشأ، وهو من مفاخره وشعره مترام إلى نمط الاجادة، خفاجي النزعة، كلف بالمعاني البديعة، والألفاظ الصقيلة، غزير المادة، أنظر: لسان الدين بن الخطيب، محمد بن عبد الله (المتوفى: 776هـ)، الإحاطة في أخبار غرناطة، ص244.
26) وردت هذه الأبيات لابن زمرك ضمن قصائد يصف فيها قصور الحمراء، أنظر: آنخل جونثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة الدكتور حسين مؤنس، القاهرة 1955، (صدر الأصل الإسباني للكتاب بمدريد، في طبعة ثانية، سنة 1945)، ص 141.
27) Titus Burckhardt, L'art de l'Islam, langage et signification ; Sindbad, Paris, 1985, p127 - 128.
28) خوسيه ميغيل بويرتا: ولد في قرية دوركر جنوب غرناطة سنة: 1959، تخرج باحثا في تاريخ الفن سنة 1981، وحصل على الدكتوراه في اللغة العربية سنة 1995 من جامعة غرناطة، أدار مكتبة دوركر (بلدته) العامّة، واشتغل فترة قصيرة مترجما في وكالة الأنباء (افّه) F الاسبانية في غرناطة. وهو حاليا أستاذ تاريخ الفن في جامعة غرناطة. ألقى محاضرات عدة عن الفكر والجمال عند العرب، وعن الآثار المعمارية والحضارية لقصر الحمراء في كل من مدريد وتيرويل وطليطلة وغرناطة وطهران ونيويورك. من مؤلفاته: البنية الطوباوية لقصر الحمراء، وقد نشر الموضوع في مجلة العرب والفكر العالمي مع مقدمة للكاتب مطاع صفدي. وكتاب: تاريخ الفكر الجمالي العربي الأندلسي والجمالية العربية الكلاسيكية باللغة الاسبانية وله بحث واسع بعنوان: ملاحظات من أجل استمتاع حسي ومعرفي بالفن الاسلامي، وبحث بعنوان: نظرية الإدراك الحسي في الفكر الأندلسي، نشر باللغة الاسبانية في المجلة الاسبانية للفلسفة القروسطية. والدكتور خوسيه ميغيل بويرتا، يعكف حاليا علي إتمام الدليل المصور للكتابات العربية المنقوشة في الحمراء ويدير مشروع، موسوعة التراث الأندلسي بالاشتراك مع الأستاذ خورخيه ليرولا، وبتنسيق عام للنحات السوري عاصم الباشا، مدير القسم الثقافي لمؤسسة التراث الأندلسي التابعة لحكومة الأندلس الإقليمية بغرناطة.
29) نشر هذا الحوار الذي أجرته ملك مصطفى مع خوسيه ميغيل بويرتا في موقع صحيفة الزمان، أنظر

الرابط على الإنترنت:

http://www.azzaman.com/azz/articles/2002/01/01-18/a99471.htm

30) خوسيه ميغيل بويرتا، اقتباس من حوار أجري معه لصحيفة الزمان، جانفي 2002، المصدر السابق.

31) خوسيه ميغيل بويرتا، المصدر السابق.

32) أنطونيو بويرتاس Antonio Fernandez-Puertas، باحث اسباني متخصّص في عمارة قصر الحمراء منذ سنة: 1968، كان مديرا للمتحف الوطني للفنون الإسلامية-الاسبانيّة إلى حدّ سنة 1992، يدرّس الفن الإسلامي بجامعة غرناطة، وهو عضو في العديد من المعاهد والمؤسّسات البحثيّة الاسبانيّة والأجنبية له العديد من الدراسات والكتب المنشورة حول الفنون الإسلامية - الاسبانية. أهمّ كتبه:

- Antonio Fernandez-Puertas ; The Alhambra: Plans, Elevations, Sections and Drawings ; Editor: Saqi Books, UK (janvier 1997)

- Antonio Fernandez-Puertas, Alhambra, The: From the Ninth Century to Yusef I (1354), Editor: Saqi Books, UK (Fév 2001)

- Antonio Fernandez-Puertas, The Alambrah from 1391 to the Present Day, Editor: Al Saqi, UK

- Plan-Guide de l'Alhambra ; Editorial : Sílex Ediciones, Madrid, Agosto - 1979

33) من برنامج: "الأندلسيّون" إنتاج القناة الرابعة البريطانيّة: Wildfire television ; Channel 4 وأعادت بثه مدبلجا بالعربيّة قناة: "الجزيرة الوثائقيّة".

34) "الأندلسيّون"، المصدر السابق.

35) أبو حيّان التوحيدي، الهوامل والشوامل، القاهرة 1951، ص142.

36) الحبيب بيدة، فن كتابة وزخرفة المخطوط القرآني، مصدر سابق، ص 274.

37) ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، دار الجيل، لبنان، (د.ت)، ص 470-471.

38) عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال: بينما نحن جلوس عند رسول الله صلى الله عليه وسلّم، ذات يوم إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب شديد سواد الشعر، لا يُرى عليه أثر السفر، ولا يعرفه منّا أحد حتى جلس إلى النبيّ صلى الله عليه وسلّم، فأسند ركبتيه إلى ركبتيه، ووضع كفّيه على فخذيه وقال يا محمّد أخبرني عن الإسلام، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلّم: "الإسلام أن تشهد أن لا إله إلا اللهُ وأنّ محمّدا رسول الله وتقيم الصلاة وتؤتي الزكاة وتصوم رمضان وتحجّ البيت إن استطعت إليه سبيلا". قال صدقت. فعجبنا له يسأله ويصدّقه، قال فأخبرني عن الإيمان. قال: "أن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر، وتؤمن بالقدر خيره وشرّه". فقال: صدقت. قال فاخبرني عن الإحسان. قال: "أن تعبد الله كأنّك تراه، فإن لم تكن تراه فإنّه يراك". قال: فأخبرني عن الساعة. قال: "ما المسؤول عنها بأعلم من السائل". قال: فأخبرني عن أماراتها. قال: "أن تلد الأمَة ربّتها، وأن ترى الحفاة العراة العالة رعاء الشاء يتطاولون في البنيان". ثمّ انطلق، فلبثت مليّا، ثمّ قال: "يا عمر أتدري من السائل؟" قلت: الله ورسوله أعلم. قال: "فإنّه جبريل أتاكم يُعلّمكم أمر دينكم". أخرجه الإمام مسلم في كتاب الإيمان. أنظر: الإمام أبي زكريّا يحيى بن شرف النووي الدمشقي (ت 676)، رياض الصالحين، حقّقه وخرّجه حسّان عبد المنّان، المكتبة الإسلاميّة ومكتبة برهومة، ط3، عمّان، الأردن، 1413هـ، 53-54.

39) د. الحبيب بيدة، فن كتابة وزخرفة المخطوط، مصدر سابق، ص308.

40) د. الحبيب بيدة، المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

شواهد القبور بالقيروان، شواهد الحياة

محمد بن الطاهر قيڨة / جامعي، تونس

يسرني أن أتحدث إليك أيها القارى من خلال هذا المقال عن جمالية الخط العربي الكوفي على شواهد القبور بمدينة القيروان في فترة هامة من تاريخ الحضارة العربية الاسلامية في إفريقية ألا وهي الفترة التي تتراوح بين القرن الثالث والقرن الخامس للهجرة الموافق للقرن التاسع والقرن الحادي عشر ميلادي.

فترة ازدهار جعلت مدينة القيروان قطبا وممّرا حتميا بين المشرق والمغرب حتى الأندلس.

كانت القيروان عاصمة إفريقية في تلك الفترة وقطب إشعاع ثقافي وديني واقتصادي وسياسي طيلة ثلاث سلالات متتالية، الأغلبية والعبيدية والزيرية. عايشت الخط العربي كعبارة جمالية منذ نعومة أظفاري



الصورة رقم 1 القرن الثالث للهجرة

في تونس واستهواني الخط الكوفي من بين مختلف الأساليب المتصلة بالخط العربي والتي نشأت في مختلف العصور.

فهذا الأسلوب متّميز عامة، وعلاوة على كونه خط قيل أنّه يابس يتّميز أيضا بحراك ذاتي مما أهله كي يزخرف العمارة ويحيي شاهد القبر ويوشح الّرق وعلاوة عن الجاذبية الشخصية تجاه هذا الأسلوب الخطي فإن معاشرتي له في ما مضى من السنوات في إطار أبحاثي لإعداد شهادة الدكتوراه في الجمالية والفنون زادني تعلقا بهذا الأسلوب.

الخط الكوفي ينسب إلى الكوفة ثاني مدينة إسلامية بعد البصرة، وهي تمثل تركيز الملك العربي وانتشار الإسلام برسالته الجديدة شرقا وغربا.



الصورة رقم 2 القرن الثالث للهجرة

وقد ساعد مركز كوفة السياسي والعسكري والعلمي والإقتصادي على ازدهار هذا النوع من الخط، يقول العلامة إبن خلدون ولما جاء الملك للعرب وفتحوا الأمصار وملكوا الممالك ونزلوا البصرة والكوفة واحتاجت الدولة إلى الكتابة استعملوا الخط وطلبوا صناعته وتعّلمه وتداولوه فترقت الإجادة فيه واستحكم وبلغ في الكوفة والبصرة رتبة من الإتقان» إزدهر الخط الكوفي لأن الإسلام أتى بنظرة تحث على القراءة والكتابة، فكانت أول سورة نزلت على رسول الله محّمد صّلى الله عليه وسّلم هي سورة / العلق / التي قال فيها الله تعالى / إقرأ باسم رّبك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، إقرأ ورّبك الأكرم، الذي عّلم بالقلم، عّلم الإنسان ما لم يعلم / وفي سورة / القلم / أقسم الله تعالى بالقلم / ن والقلم وما يسطرون / فالإسلام أتى بعهد أنصهرت فيه قيم جديدة في جّل المجالات وجاء بلغة عربية، وكتب بكتابة عربية ازدهرت وبلغت جودة وإتقانا أساسهما الرسالة الإسلامية وكتب القرآن في بدايته بالخط الكوفي دون سواه، يقول ناجي زين الدين المصرفي في كتابه / بدائع الخط العربي / وقد اعتبر الخط الكوفي مفضلا لكتابة وحي القرآن فكتبوه على سائر المواد المتيسرة في العصر والظروف الّتي نزل فيها الوحي في مكة والمدينة كما تلقوه من النبي صلى الله عليه وسلم.

كتب القرآن كما نزل منجّما، وجمع في عهد الخلفاء الراشدين والصحابة الكرام وتعتبر حادثة جمعه الأخير على يد الخليفة عثمان بن عفان بين دفتي مصحف واحد نقطة انطلاق انتشار القرآن مع الفتوح الأسلامية بالخط الكوفي المفضل كما تشهد بذلك قطعتان من مصحف منسوبتان لعثمان بن عفان ولعلي بن أبي طالب محفوظتان في متحف طوب قيو باستانبول.

فتدوين كلام الله كان حافزا جعل الخطاط المسلم يحاول دائما أن يتقن كتابته ويحسنها ليعطيها صبغة جمالية بجانب الصبغة العقائدية وكأنه بطريقته هذه يكرم هذا الخط وبالتالي محتواه.

الخط الكوفي على شواهد القبور بالقيروان نقش على مادة صلبة غالبا تكون الّرخام وهي على ثلاثة أشكال:



الصورة رقم 3القرن الثالث للهجرة



الصورة رقم 4القرن الخامس للهجرة



الصورة رقم 5 القرن الرابع للهجرة



الصورة رقم 6 القرن الخامس للهجرة



الصورة رقم 7 القرن الخامس للهجرة

1/ الشكل الأول إسطواني وهو الغالب حسب ما لاحظت في ما هو موجود، والنقش فيه يتبع خطوطا نصف دائرية.

2/ الشكل الثاني مسّطح والنقش فيه على السطح

3/ الشكل الثالث موشور والنقش فيه عادة على مختلف أضلاع الجرم prismatique طريقة النقش على صورتين.

1 ـ طريقة النقش البارز وهي الغالبة في الأشكال الثلاثة معا.

2 ـ طريقة النقش الغائر التي لم تستعمل إلا على الشكلين الإسطواني والمسّطح.

و إذا حللنا شاهد قبر نجده يتكون عادة من العناصر التالية :

البسملة

سورة الإخلاص

تاريخ الوفاة

إسم المتوفي

الشهادة

الإشادة بذكر الله وتعظيمه

الإعتراف بالجنة والنار والساعة

ولكن هذه القاعدة ليست مّطردة، إذ أن هناك شواهد فيها تصّرف، اقتصر فيها النقاش إلى تقديم شاهد قبر بسيط جدا متكون من العناصر التالية :

البسملة

سورة الإخلاص

إسم المتوفي

الشهادة

و لم يقع ذكر تاريخ الوفاة / الصورة والرفع الخطي رقم 1.

شواهد القبور بالقيروان جّلها مؤرخة، أمكنني ذلك أن أجمع العديد منها لأدرسها وأتابع بذلك تطور الكتابة الكوفية المنقوشة طيلة ثلاثة قرون وأن أبرز إجمالا ثلاث مراحل.

فبعد فترة من الحفر البسيط إلى حدود البيدائية، تأتي فترة من الحفر المتطّور تليها فترة تّنم على سيطرة صناعية وكأن الحرف يتحّرر وهذا من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة، تطورت الكتابة الكوفية من فترة تكّون أثناءها فّن متقشف إلى فترة سيطرة تقنّية وتّمكن، ثّم فترة ذات تقنيات عالية وجمالية متميزة.

أما بالنسبة للقرن الثالث للهجرة، طيلة الإمارة الأغلابية ومجتمع متزمت فالنقائش لا تبرهن على انشغال جمالي، النقيشة وظيفية قبل كّل شيء الصورة رقم (2).

وقد اكتشفت بسرور ومضة من الخيال مثل هذا الجزء من شاهد قبر بكتابة كوفية بارزة في فترة سادت



الصورة رقم 8 القرن الخامس للهجرة



الصورة رقم 9 القرن الخامس للهجرة

أثناءها الكتابة الغائرة، وكأن صاحبها ابتغى الصعوبة والإنفراد.

بدت الأحرف متطورة وكأن فعل الزمن أبرز وضوح أشكالها وشيء من الشهوة الحسية. فمن الشاهدة على الموت تنبثق الحياة. الصورة الثانية.

أما بالنسبة للقرن الرابع للهجرة، تبدو الكتابة الكوفية المنقوشة أكثر انسجاما في تركيبتها وأكثر توازنا في كيفية خط الأحرف مع تنظيم أكثر للحروف بالتزام سطر الكتابة الصورة الرابعة.

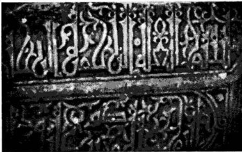
تزايد استعمال النقائش البارزة التي احتلت مكان النقائش الغائرة وقد بدت تلوح الزخارف ولو بصفة محتشمة كما نلاحظ في المثال هذا الصورة الخامسة.

أمّا بالنسبة للقرن الخامس للهجرة، هو القرن الذي تمكن فيه الخطاطون والنّقاشون من أن يدركوا سيطرة على صناعتهم ودرجة من الذوق لم يعرف مثيله من قبل.

ورغم صلابة المسند وشكله وأدوات العمل، فالنّقاش قد تخطى الصعوبات بل عّددها بأن ينقش بدون مبالاة بأن يغطي جميع أوجه الشاهدات الموشورة أو الشاهدات الإسطوانية prismatique داخل اطار خّط بصفة ملائمة ونقش نّص الشاهدة بصفة تّنم على الإنشغال بالانسجام والتوازن والأمثلة عديدة، مثال الجزء من الشاهدة هذه الصورة السادسة لا يخلو من جمال من جراء الشكل الموشور ذات الأوجه المتعددة. وهذا الجمال يبدو أكثر جلاء مع الخط الكوفي المّسجل بصفة رائعة داخل فضاء من الكتابات المنقوشة والمدروسة دراسة حسنة.



الصورة رقم 10 القرن الخامس للهجرة



الصورة رقم 11 القرن الخامس للهجرة

وهذا يمثل حسب رأيي أوج هذا الشكل الفني. الذي عايّناه؟ l'exubérance أو ما أشد الزّخور أو تنهل الزخارف من عالم النبات والحيوان وتتّدفق ذاتها من الأحرف التي تتقوص وتستوي وتلّتف على نفسها وزخرفة محكمة أخرى تتعلق بالكتابة المنقوشة تنضاف حتّى لا يبقى أي فراغ في الفضاء المعد للنقش. إلا أن هذه الحرية التي سيطر عليها النّاقش تّنم على نزوة خيالية حقيقية توازنت دوما من جّراء ملكة الدقة.

الأمثلة الثلاثة التّالية من تجزئة لبعض الشواهد التي تنسب للقرن الخامس للهجرة، توضح لنا بصفة جّذابة عن ثراء هذا الخط الكوفي المنقوش على مادة صلبة فقدت من صلابتها بحكم روحية الحرف وتّمكن الخطاط النّقاش من الإبداع والّتفرد الصورة رقم 8 والصورة رقم 9 والصورة رقم 10 والصورة رقم 11.

وفي أعقاب هذا المقال البسيط سعيت من خلاله إلى أخذك أيها القارىء معي في عالم الحرف العربي الكوفي على شواهد القبور بالقيروان، عالم حّي في حركية دائمة تجعل من هذه الشواهد، شهادة عن الحياة.

المصادر والمراجع

- مقدمة العلامة ابن خلدون/ مطبعة مصطفى محمد صاحب المكتبة التجارية بشارع محمد على بمصر
- بدائع الخط العربي / ناجي زين الدين المصرفي وزارة الإعلام بغداد 1972
- تطور الخط العربي الكوفي بالقيروان من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة / محمد بن الطاهر قيقة أطروحة دكتوراه في الجمالية والفنون من جامعة باريس 1 الصربون باللغة الفرنسية سنة 1992

ملاحظة :

«تواشجات» الحروفيّة العربيّة : انسداد أم انفتاح الرّؤية الجماليّة؟

نزار شقرون / جامعي، تونس

هل ولّى زمن الحروفيّة العربيّة، وانتهت تجربة استلهام الحرف العربي إلى منطقة مسدودة في البحث التّشكيلي؟ أم أنّ الحرف كمفردة تشكيليّة فقد مدلوله الحضاري، فانتكست التّجربة الحروفيّة، لانتكاسة هويّة الحرف ومرجعيّته؟ وهل تعدّ أيّ تجربة بحثيّة عربيّة تتخيّر المواصلة الإراديّة في توظيف الحرف داخل اللّوحة، مجرّد استمرار في إنتاج المآزق الفنّيّة ذاتها أم ثمّة إمكانات جدّيّة لفسحة جماليّة جديدة، هي وليدة التّراكم التّجريبي والمراجعة الفكريّة؟

إذا كانت التّجربة الحروفيّة العربيّة التي تشكّلت بصيغة إجرائيّة ونظريّة في اتّجاه البعد الواحد وفي بيان مؤتمر الحروفيّين العرب، قد ارتبطت بسؤال هويّة الفنّ العربي، حتّى عدّ استلهام الحرف نوعا من تأصيل الفنّ العربي في مناخيّته المعرفيّة، فإنّ هذه التّجربة بإرهاصاتها المختلفة واتّجاهاتها التّقنية والصّوفيّة أيضا، اكتفت في نظر أغلب النّقّاد بالانكماش على هاجس تعريب اللّوحة الغربيّة ورفعها كتميمة في وجه مواجهة الإرث الجمالي الغربي القديم والحديث بالعودة إلى الطّروحات الفنّيّة في خمسينات القرن العشرين حيث تمّت المناداة إلى تأصيل الفنّ والبحث عن حداثة بدمج الموروث العربي في الحلية الجماليّة الغربيّة. وتواصل هذا الهاجس في المشهد التّشكيلي العربي إلى سبعينات القرن العشرين مؤكّدا حضور الرّهانات ذاتها. لقد نادت مدرسة بغداد للفنّ الحديث إبّان انبثاقها سنتي 1950-1951 بالتّعبير عن الطّابع المحلّي في الفنّ مع استخدام الأساليب والتّقنيات الحديثة أي بالتّشديد على شعارين أساسيّين لم يغيبا قطّ عن العقل العربي طيلة السّنوات اللاّحقة على تصوّرات هذه المدرسة، فقد نادى مؤتمر الفنون التّشكيليّة في الوطن العربي برفع الشّعارين ذاتهما. إذ ورد في كلمة افتتاح المؤتمر تأكيد انتباه الفنّانين العرب إلى حقيقتين أساسيّتين: «الحقيقة الأولى: هي أنّ الفنّ التّشكيلي العربي ينبغي أن يكون عربيّا، محافظا على أصالته فما من فنّ يستحقّ هذا الاسم إلاّ إذا كان تعبيرا أصيلا و صادقا عن شخصيّة الأمّة التي ينتمي إليها. والحقيقة الثّانية: هي أنّ الفنّان التّشكيلي العربي مدعوّ إلى التّفاعل مع التّيّارات الفنّيّة المعاصرة، وإلى معرفتها وتمثّلها وإقامة حوار معها» (1). وإذا ما نزّلنا بشكل آلي هذا الهاجس في التّربة الجغراثقافيّة فسنقف على تماهيه مع الموقف العروبي السّوري أو العراقي في تلك الحقبة. إلاّ أنّ إقرارا من هذا النّوع وبهذا الشّكل قد لا ينصف التّيّار الحروفي العربي ويحكم عليه بالسّلب وبفائض تسلّل الايديولوجي إلى العمليّة الفنّيّة، ولكن

لا نستطيع دحض ما لهذا العامل من أثر في توجيه بعض التّجارب العربيّة إلى أن تحوّلت الحروفيّة كما بيّن فاروق يوسف صنما لحداثة الرّسم.

وإذا كان الهاجس اللاّواعي والواعي في آن لبعض التّجارب الحروفيّة العربيّة يتلخّص في مفارقة الرّسم التّشخيصي، كإشارة مواجهة للفنّ الغربي، فهل استطاعت اللّوحة الحروفيّة فعلا تحقيق هذا الشّعار؟

يعتبر شربل داغر أنّ الفنّان الحروفي لم يستطع أن يتحرّر نهائيّا من الرّؤية البصريّة رغم انقطاعه عن رسم الهيئات البشريّة، فمجرّد القول بأنّ فعل الرّسم ينطلق لديهم من العالم المحيط ومن الوصف الشّهودي للعالم، فإنّ ذلك يضع بعض التّجارب الحروفيّة موضع التّعبير عن أشكال ألفتها العين في الواقع وهو ما يؤدّي إلى ردّ أعمال حروفيّة إلى «الفنّ التّشبيهي» بتنسيبيّة كبيرة. أمام لوحة حروفيّة لشاكر حسن آل سعيد لا نواجه غير لقيات لونيّة وتعرّجات لخطوط و لوضعيّات جداريّة تقوّض فيها الحرف إلى أن أصبح غائما وغير مقروء، وفي أعمال بمثل هذه التّعبيريّة، لاينفي عنها داغر الصّفة «الصّوريّة». يقول: «الصّورة ليست معدومة في هذه التّجارب، إذن وإن كانت لا تحيل على أصل طبيعي أو واقعي، كما أنّ هذه التّجارب لا تعدم التّشكيل، وإن كانت تحدّه بنطاق دون آخر، بمساغ دون غيرها» (2). و لكنّ هذا المسعى في تنزيل العمل الحروفي ضمن المدار الواسع للتّشكيل يجعل من كلّ عمل تجريدي أيضا حاملا لـ«صوريّة» ما، وتكون الرّؤية البصريّة قائمة مادمنا نعتبر الرّؤية قادرة على بلوغ اللاّمرئي من خلال هذا المرئي الذي لا يبدو لنا غير خطوط منسابة أو ألوانا مسطّحة، وهو في أصل نشأته استعادة لصور ما أي بالتّعبير السّعيدي (نسبة إلى آل سعيد) الوجود الجنيني للأشياء فهو كما يصرّح «تلوح اللّوحة بلا شكل ومضمون ولكنّها من ناحية أخرى شكل ومضمون. ذلك أنّها في موقف اللاّشيء. فهي لوحة تامّة» (3) ويعني ذلك أنّ عدم اللّوحة (اعتبارها صفحة بيضاء) هو وجود أيضا. إنّ هذا الإقرار بوجود ما للّوحة، حتّى وإن كان لا يرى بالعين المجرّدة هو نوع من الإشارة إلى ضرورة تبدّل الإدراك التّشكيلي إزاء لوحات حروفيّة ولهذا اقترح آل سعيد تصوّره إلى ماوراء الرّؤية التي تنطوي على الرّؤية ذاتها.

إنّ تحليلا بهذا الشّكل لعمليّة تشكّل اللّوحة الحروفيّة ولعمليّة إدراكها يتطلّب إعادة نظر إلى العمليّة الإبداعيّة وإلى عمليّة التّلقّي باعتبارها إبداعا أيضا وقد يسعفنا الطّرح الفينومينولوجي في هذا الصّدد.

تجربة تواشجات واستعادة دفق الحروفيّة :

دون إيغال في طبيعة درجة «صوريّة» اللّوحة الحروفيّة يتبيّن لنا أنّ الوضع التّشكيلي الرّاهن يقرّ بعودة ما إلى النّسغ الحروفي سواء في تجارب متفرّقة أو جماعيّة. ومنها تجربة معرض «تواشجات بين شاعر وفنّانين» الذي أقيم في أكثر من قطر عربي وضمّ ما يزيد على الـ70 عملا فنّيا مستوحى من أشعار الشّاعر شربل داغر. وقد بيّن هذا المعرض / التّظاهرة مدى انشداد اللّوحة الحروفيّة إلى الشّعر كمنبع تحريضي للّوحة الحروفيّة وهو ما يجعلنا نقرّ بأنّ الشّعر العربي الرّيادي منبت ممكن للتّجربة التّشكيليّة العربيّة، إن كان ذلك في مستوى تكوينه لأفق تخييلي مثمر وخصب أو في مستوى اعتماد جملته سردا ممكنا لتكوينيّة التّوجّه الخطّي/ الحروفي لدى بعض الفنّانين. وليس من الغريب أن تستلهم الأعمال الحروفيّة الجديدة من شعر شربل داغر الذي يهيم بدوره بالحروف و يجعلها بوّابة لغتين، يقول في قصيدته «حاطب ليل»:

يعيدني والدي إلى المدرسة التي خرج منها
من دون أن يتخرّج منها،
ويعيدني المعلّم إلى حروف
خلّفها أخوتي لي
أو لغيري،
إلى حروف نافرة وممحوة،
لها أكثر من قراءة،
بل هي لغتين،
مثل «الكرشوني»:

نقرأها في لغة
وتفيد في لغة أخرى (4).

إذن، لم تدفن الحروفيّة، في نهاية القرن العشرين، بل استعاد بعض الفنّانين العرب صلتهم بها دون أن تصدر بيانات جديدة ودون مراجعة نظريّة لإرث الحروفيّة العربي، بل إنّ انطباعا عامّا يسري في المشهد الفنّي يلوّح بأنّ «الحرف» كما يستثمر اليوم لا صلة له بحروفيّة الرّوّاد الأوائل. هذا هو ظاهر الوضع على الأقلّ، وهو ما دفع بشربل داغر إلى القول بمجازفة كبيرة: «لقد عنت الحروفيّة في تجاربها السّابقة نوعا من تبنّي الهويّة، لا من التّعبير على الذّات، وغلب بالتّالي عليها الشّاغل الحضاري، لا الفردي الخالص» (5). ولكن هل تجاوزت التّجارب العربيّة فعلا مدار الهويّة، وأصبحت مجرّد أبحاث فرديّة جماليّة وهل خلت التّجربة الحروفيّة الأولى من هاجس جماليّة اللوحة؟

إنّ النّظر في المنجز الفنّي في مطلع الألفيّة الثّانية، يلاحظ توزّعه على فريقين، أحدهما عاد إلى الحرف العربي ليحتفي بانتمائه المعلن إلى الهويّة العربيّة بينما ذهب الفريق الثّاني إلى اعتماد الحرف كوسيلة استعاديّة لسؤال تحديث الفنّ العربي. ولذلك كاد الحرف يختفي في هذه الأعمال، بل كان ذاكرة مرجعيّة/ بصريّة ومظلّلا أكثر من كونه حاضرا بصرامة.

وتكاد تكون مقاربة هذا المنجز من أوكد المهمّات، نظرا لما يشيع راهنا في مشهد النّقد الفنّي من آراء مطلقة حول هذه الظّاهرة المستجدّة. إذ ذهب فتحي العريبي إلى «أنّ الحروفيّة تبقى الصّيغة الأكثر تداولا الآن من أجل تطهير النّفس العربيّة من إثم تخلّيها عن فنونها القديمة واعتمادها للتّقنية الغربيّة في الرّسم والتّصوير في بداية القرن العشرين» (6). ويحمل هذا الرّأي على أساس تجريمي للذّات العربيّة التي اتّجهت إلى المخزون البصري الغربي لتستفيد منه، وهو موقف متطرّف قد يدفع إلى تبخيس الذّات أيضا ونكوصها، في حين أنّ العودة إلى الحروفيّة - حتّى في أكثر أشكالها إعلانا للهويّة- لا تحمل هذه الخلفيّة المخيفة. ويدعو رأي بمثل هذا الوضوح إلى تبيّن فعلي للمنتج الحروفي الجديد درءا لهذا الفهم بتنزيل الحروفيّة لدى الفريقين، باعتبارها ممكنا فنّيّا ما يزال ثراؤه مولّدا للإبداع لدى الفنّان العربي.

غير أنّ هذا الرّأي له ما يبرّره حين ننظر في بعض تجارب فنّانين عائدين إلى القاع الحروفي مثل تجربة الفنّانة وجدان علي (7) التي سعت إلى الانشغال بالحرف العربي.

تقول وجدان علي: «تنعكس الأزمة في نفسي بأن أصبحت عاجزة عن تصوير المنظر، حتّى في لوحات التّجريد، لأنّني أشعر بأنّ الكلمات هي الوحيدة التي أستطيع أن أعبّر من خلالها عمّا يجول في نفسي، فتقتصر رسوماتي على الخطّ والكتابة فقط، وربّما يعود ذلك إلى أنّ الأزمات تعيدني إلى جذوري العربيّة وقوّة اللّغة كوسيلة للتّعبير عمّا يجول في نفسي» (8).

ولكن بمعزل عن توجيهات الموقف والاستراتيجيّة الخطابيّة للفنّان، كيف تشكّل التّوجّه الحروفي في أعمال الفنّانة، خارج الاستعمال الظّاهر للحرف وتعييناته؟

لقد انطلقت وجدان علي من القضايا العربيّة مثل القضيّة الفلسطينيّة، ومن التّراث العربي الإسلامي فاستحضرت بالحرف الواحد رموزا عربيّة واستغلّت الحرف (ع) للإشارة إلى علي بن أبي طالب وحرف(ح) للإشارة إلى الحسين بن علي كما انطلقت من حوارها مع أشعار الشّاعر شربل داغر.

أمّا إيتيل عدنان (9)، فقد خبرت الحرف لفترة طويلة من خلال تجاربها المتعدّدة في استجلابه واستجلائه على السّواء، وما من شكّ في أنّ خلفيّتها الأدبيّة والفكريّة قد دفعاها لمساءلة الحرف في لوحتها. لقد سبق لـ إيتيل أن استخدمت الحرف في تجربة «الدّفاتر» حين قامت بإنجاز مجموعة دفاتر تفتح وتغلق على شاكلة «الأكورديون» في أحجام مختلفة، ويحتوي الدّفتر الواحد على مجموعة من الأوراق، ويخصّص لقصيدة شعريّة لأحد الشّعراء العرب مثل محمود درويش، أدونيس، بدر شاكر السّيّاب، عبد

الوهاب البيّاتي أو ابن الفارض، والمتفحّص في هذا الاختيار يلاحظ أنّ حروفيّة إيتيل قامت على أساس مرجعي شعري في الغالب رغم ما اعتمدته في بعضٍ من أعمالها على كلمات مفردة أو جمل صادمة، كما تدلّ الدّفاتر على فكرة المدوّنة الشّعريّة. إنّ إيتيل تجمع مختاراتها الشّعريّة العربيّة وتلقي بها في فضاء اللّوحة الفنّيّة.



أمّا الفنّانة هناء مال الله (10)، فقد عادت بدورها إلى القاع الحروفي، وهي التي واكبت مفهوم البعد الواحد كنظريّة وإجراء، وجعلت من فضاء قماشتها مساحة استيعاب سيلان لوني يجتاح كامل اللّوحة، مع تقشّف كبير في الألوان ذاتها كما الحرف الواحد الذي يقوم على حركات قليلة، فقد استخدمت الأصفر والأسود وقليلا من البنفسجي في نوع من التّواشج بين الألوان، ودون أن تحدّ حيّزات مخصوصة للّون الواحد، بينما كانت الحروف لا تكاد تميّز مع الخطوط السّميكة وهو ما يعكس ضرباتها العنيفة على القماشة باحثة بذلك عن تمثيل إضافي للمادّة، فتقوى الشّحنة التّعبيريّة للّوحة، وهذا لا يحدث إلاّ إذا توفّرت مقصديّة فنّيّة لتحويل سطح اللّوحة إلى معترك اللّون الخامّ الذي يمنح اللّوحة مزيدا من التّأويل، فابتعدت هناء مال الله عن تشخيص الحرف وجرّته إلى تشكّلات مختلفة وهي في صلتها بشعر داغر، استبطنت عمق النّصّ وحفيف كلماته بدل أن تكون معبّرة عن دلالاته، وهو شكل آخر في التّعامل مع النّصّ الشّعري: أي الاتّجاه نحو اختبار ينابيع الكلام والتّعبير عنها في اللّوحة، وبما أنّ هذه الينابيع لا تنقال، وبالتّالي تخونها اللّغة في تشكّلها، فإنّ المدار الحروفي الذي تجنح إليه مال الله ينعطف بها نحو صوفيّة مدهشة تتمازج فيها الرّؤية بالرّؤيا. تقول الفنّانة عن تعاملها مع المادّة: «إنّ سطح اللّوحة المحسوس هو مأزق الفنّان الذي يحاول دائما أن يحاوره ويتجاوزه، وهو مأزق المشاهد أيضا لأنّه أولى نقاط التقائه باللّوحة» (11).



أمّا الفنّان محمود أبو النّجا (12)، فقد استرسل في الاشتغال على فكرة الكتاب المغلق الذي ينضّده بواسطة ألياف قماشيّة ويغلقه بواسطة حبل، في إشارة مستمرّة إلى كتم صوت الكتاب المطارد في التّاريخ العربي. وقد انفتح على نصّ داغر بمباشرة تامّة حيث يستعيد بعض الجمل الشّعريّة ويكتبها فتأتي واضحة و مقروءة، ويكون سطح عمله ناتئا بأصباغ مشبعة وفاتحة. ولا نكاد نعثر على تفعيل فنّي بين الحرف وبين الاختيارات اللّونيّة أو الشّكليّة، ممّا يدعونا إلى القول بمحدوديّة الجانب الايحائي في عمله.

انفتاح الحرف على مدارات أخرى :



في اتّجاه آخر استطاع الفنّان محمود عبد العاطي أن ينطلق من الموروث التّشكيلي العربي والفرعوني، وأن يستكنه الحرف العربي بالتّخصيص في أعماله الأخيرة، فتداخلت الحروف بالكتل اللّونيّة، وانشطرت بين الوضوح والإلغاز، خالقا منها إيقاعيّة متوازيات إلى درجة يستحيل فيها الحرف إلى مجرّد خطّ غليظ أو تكوينات لونيّة تخفي الحروف أكثر ممّا تظهرها.



وإذا كانت بعض هذه التّجارب تستمدّ بنائيّتها من الشّعر أو من الكتابات العربيّة فإنّها ولّدت في المشهد التّشكيلي، من جديد، أسئلة اللّوحة العربيّة، التي جابه فيها الحرف مغامرته، منفتحا بذلك على تحويل وجهة الخطّ العلربي أو مراودته من خلال بعض الممارسات الفنّيّة.

هناك ممارسات لفنّ الخطّ تقع في الاتّجاه الحروفي دون أن تعلن عن ذلك أو تتبنّى مقولات الحروفيّين، بل إنّ الرّغبة الدّائمة في تجديد سنن الخطّ العربي أدّت ببعض التّجارب الفنّيّة إلى اختبار ممكنات الحرف. ومن بين هذه التّجارب، الأعمال الفنّيّة لمنير الشّعراني الذي زوّد خطّيّاته بممارسة غرافيكيّة تتجاوز المألوف في فنّ الخطّ العربي، فعمد إلى استخدام تكوينات مستحدثة على نصوص شعريّة وتراثيّة، تحوّلت فيها القطعة الخطّيّة إلى لوحة، من ذلك عمله على رباعيّات الخيّام وأبي الطّيّب المتنبّي و أسطورة جلجامش، هذه الأعمال التي خرج فيها

الشّعراني من دائرة الخطّ العربي إلى المسلك الحروفي. يقول يوسف عبد لكي: «ففي أعماله لا نجد التّصميمات التّقليديّة للخطّ، بل تكوينات جديدة متراكبة، متناغمة، متعاكسة، تحاور فيها الكتل الصّغيرة الكتل الكبيرة، والامتشاقات العموديّة، السّيلانات الأفقيّة، والأقواس المتلافقة، المتوازيات الهندسيّة، وحصر التّصميم في دائـرة أو مربّع أو معيّن ثمّ كسر ذلك بالرّبط بين الكتلة ومحيطها الواسع، كلّ ذلك يعطينا متعة جديدة، ويطرح أسئلة بصريّة قلّما رأيناها في أعمال التّقليديّين» (13).

ويعدّ هذا التّحوّل هاجسا إضافيّا لحركيّة الحروفيّة التي لن تظلّ أسيرة اللّوحة المسنديّة أو اللّوحة «الخطّيّة» بل ستلامس ممارسات أخرى، ناهيك أنّ تجربة الفنّان علي الطّرابلسي تؤكّد هذا المنحى في خروجه من الورقي والقماشي إلى الفضاء الطّلق بإثارة أعمال حروفيّة بموادّ صلبة أشبه بنحتيّات أو مسلاّت حديثة.

لقد بيّنت بعض التّجارب الفنّيّة بحثها عن إمكانات جديدة لاستلهام الحرف العربي وتطويعه، ولكنّها لم تستطع أن تخرج بشكل نهائي عن أطروحات السّلف الحروفي، فهل تعدّ هذه العودة، حنينا باطنيّا مستديما، إلى لحظة وجوديّة أولى هي جماع قوّة الحرف بوصفه كائنا.

الهوامش والإحالات

1) فوزي الكيّالي: في حفل افتتاح مؤتمر الفنون التّشكيليّة في الوطن العربي- مجلّة المعرفة، سوريا- العدد161 تموز 1975- ص.8.

2) شربل داغر: الرّؤية والصّورة في التّشكيل- ضمن كتاب جماعي: مرايا الرّؤى- دائرة الشّارقة للثّقافة والإعلام- 1997- ص-ص.114,113.

3) شاكر حسن آل سعيد: الحرّيّة في الفنّ- المؤسّسة العربيّة للنّشر- الطّبعة الثّانية 1994- ص.108.

4) شربل داغر: غيري بصفة كوني-دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع-الطّبعة الأولى 2003- ص. 65.

5) ورد في حوار مع شربل داغر- عمران القيسي- مجلّة جريدة الفنون-الكويت- العدد 41- السّنة 2004- ص.11.

6) فتحي العريبي: أسئلة الحروفيّة العربيّة- www.jeel.libya.com

7) فنّانة أردنيّة

8) ورد الشّاهد في مقال: جعفر العقيلي: الفنّانة وجدان علي، ثلاث مراحل في أربعة عقود- مجلّة جريدة الفنون-الكويت-العدد 52- السّنة 2005-ص.9.

9) إيتيل عدنان: فنّانة لبنانيّة

10) فنّانة عراقيّة

11) هناء مال اللّه: المادّة الخامّ: سطح اللّوحة المحسوس والمتخيّل- مجلّة «الفنون» - الأردن - العدد 24- السّنة1996- ص.50.

12) فنّان مصري

13) يوسف عبد لكي: عكس التّيار الذّهاب إلى المنبع- من كاتالوغ «منير الشّعراني»- نشر غاليري غرين آرت- 2004-ص.10.

نحو تدوين تاريخ الخط العربي بتونس

محمد الصادق عبد اللطيف / خطاط، تونس

اهتم المسلمون بالكتابة لحفظ القرآن الكريم ثم اتجه بعضهم إلى تهذيب رسم الحروف وتحسينها واستوحى الخطاطون من الكتابة فنا أسموه (خطا) والفرق بين الكتابة والخط واضح. الكتابة لا يراعى فيها الكاتب قواعد فنية معينة بل يهتم بتمييز الحروف عن بعضها، بينما الخط هو الذي يجري به القلم وفق قواعد معينة مدققة وأصول ثابتة محددة لا يجوز تجاوزها أو إهمالها(1)، ومن هنا يقرر الباحثون وعلماء الآثار والحضارة بأن الخط العربي هو أصدق دليل لمزاجنا وذوقنا وأبعاد حضارتنا العربية، وكل حرف من حروفه تلخيص لمنهجنا الفكري(2) وكان لنشر اللغة العربية هدف من أهداف الفتوحات الإسلامية ولمكانة القرآن وبسبب ارتباط الإسلام بلغة القرآن، حمل الدين الإسلامي اللغة العربية ونشرها في كل مكان دخله، وأصبح فيه عقيدة الأغلبية، يقول عالم الفنون الإسلامية «أرنست كونيل» في مقدمة لكتاب فن الخط العربي (لقد منح الدين الإسلامي اللغة العربية والخط وانتشرت الأبجدية العربية في العالم الإسلامي، فأصبح رابطة لجميع شعوب المنطقة رغم الحدود الحاضرة).

القرآن أقسم بالقلم وما سطره القلم تنويها بشأنه وتعظيما لما يسطره للناس من هداية وحق وإيمان، وبهذا القسم وحده تسابق المسلمون لإمساك القلم وتعلموا الخط وكتبوا المصحف الجامع حتى لايختلف الناس فيه من بعد، والمصحف وقد نوه وأقسم بالقلم يمكننا اعتباره بمثابة الانطلاقة الأولى للرفعة من شأن القلم وبالأحرى من شأن الكتاب (4).

خطوط المصحف بالقيروان وإفريقية :

كان المصحف يكتب في القرون الثلاثة الأولى من الهجرة بالقلم الكوفي، ومخطوطات المكتبة العتيقة بالقيروان (مصاحف وكتب تفسير وفقه وأسفار العلوم الدينية) كلها مكتوبة بالخط الكوفي على الرق ومنها ما كتب بالذهب على الرق الملون، وهي بقية باقية بعد التدمير الذي تعرضت له القيروان أيام هجوم الخوارج عليها، ويمكن اعتبار الرق الأزرق، وما كتب عليه بماء الذهب الخالص كتابة كوفية، أما الرق الأبيض فقد كتب عليه (مصحف فضل) – 25هـ – بالخط الكوفي أيضا وكذا مصحف المعز بن باديس خطه كوفي قيرواني – 410هـ.

أواخر المائة الثانية والمائة الخامسة للهجرة وجدت مصاحف مكتوبة بالقلم الكوفي على الرق لها أوضاع مختلفة في التخطيط والزخرف، والخط النسخي ظهر في أول المائة السابعة للهجرة ومعظم الخطوط على الرق بالخط النسخي المشرقي قبل أن يتحول الخط في إفريقيا إلى الخط الأندلسي، ومصاحف جامع الزيتونة مكتوبة على الرق

بخطوط منفرجة لا تستغرق الصفحة منها أكثر من آيتين أو ثلاث فيتكون منها أجزاء كثيرة يتناولها القراء من المصلين في أيام الجمعة، وعند استفحال أمر الشيعة بتونس مدوا يد الفساد لبعض النقوش المكتوبة حول سقوف صحن باب البهو بجامع الزيتونة لمحو آثار السنة (5).

تطور الخط العربي على عهد الدولة الصنهاجية:

ازدهرت في عهد المعز بن باديس العلوم وبلغت الحركة الأدبية من الأوج ما لم تبلغه في أي عهد من عصور التمدن العربي الإفريقي، وكان بلاط المعز من أزهى قصور ملوك الإسلام، بلغت آنذاك العناية بالكتب ونسخها وتنسيقها وزخرفتها إلى أوج لم تدركه من قبل، كما تشهد بذلك المصاحف المحبسة من لدن عمته «أم ملال» وحاضنة أبيه «فاطمة» وأخته «أم العلو» وزوجته «زليخا»، إن هذه المصاحف تعد بحق آية من جمال الخط ورونق التذهيب والزركشة والتزويق مع كبر الحجم ومتانة الرقوق، بما لا يتسنى صنعه وتدبيجه، إلا في بلاط بلغ الذروة في الذوق والتفنن (6).

شجرة الخطاطين:

حفظت الآثار أسماء الخطاطين الذين كانو يتداولون النسخ في بلاط المعز بن باديس أيام الدولة الصنهاجية منهم:

1 ـ «الحارث بن مروان» وإبنه «يحيى» من أبناء القيروان كان خطهما بقلم النسخ وكذا بالقلم الكوفي في طوالع الكتب من أمتع الخطوط وأوضحها وأمتنها قاعدة، وكانا ينسخان الكتب دوما للخزانة الأميرية (آثار قلمهما موجودة فيما بقي من الرقوق المحفوظة بمكتبة القيروان).

2 ـ «علي بن أحمد الوراق» من نساخ القصر الصنهاجي، كان يميل بخطه إلى أوضاع الكتابة البغدادية الراقية في عصره مع إتقانه البديع للرسم والتهذيب والتجليد.

3 ـ «درة» الكاتبة كانت تعاصره وتلازمه في الكتابة، وقد وصل من آثارها (مصحف الحاضنة) العديم النظر.

4 ـ «إبراهيم بن سوس الماردي» من كتاب ديوان الرسائل في دولة المعز، عرف به معاصر «ابن رشيق» في كتابه الأنموذج بقوله: (أخذ بأطراف العلوم)، غير أن الغالب عليه الخط وتزويقه، كان عنده من ذلك أمر عجيب، وقد انفرد في مغربنا بالقلم الرياسي الخافي انفرادا كليا لا يداني فيه ولا ينازع (7).

5 ـ «عبد العزيز بن محمد القرشي الطارقي» وكان أيضا من كتاب الرسائل قال ابن رشيق : أكثر اشتهاره بالنثر دون النظم، إذ كان فيه فارس الفرسان وواحد الزمان، ما بين تزويق مقامة مبتدعة، أو خطبة غير مفترعة، إلى الرسائل السلطانية والكتابات الأخوانية، وله من الخط البارع خط المحلى من قداح الميسر(8).

6 ـ «أحمد بن محمد القصري» المتوفى 322هـ - كان فقيرا جماعا للكتب حافظا لها كتب بيده ما لم يكتبه أحد من أهل عصره، حتى أنه كان يقول: (منذ أربعين عاما ما جف لي قلم).

قال المالكي: (وصل مرة إلى سوسة ليزور شيخه «يحيى بن عمر» فوجده ألف كتابا، فلم يجد «القصري» ما يشتري به رقوقا ينسخه عليها، فمضى إلى السوق وباع قميصه واشترى بثمنه رقا ونسخ الكتاب وقابله وأتى به للقيروان (9)

7- «أبو العرب محمد بن أحمد التميمي» حامل لواء تاريخ القيروان، مات سنة 333هـ - وكان كثير الكتب جدا، حسن الخط والتقليد.

تجويد الخط العربي بتونس على عهد التركي:

لقد تنافس الخطاطون والوراقون والنساخ التونسيون في تجويد الخط العربي إنطلاقا من أصوله الأولى بإعتماد هندسة «ابن مقلة» في الحفاظ على انسجام الحروف واتباع قواعد الكتابة الفنية التي قننها «ابن البواب» واقتداء

بالمدارس المشرقية: المصرية والفارسية والشامية، والمغربية والأندلسية، والتركية، وهذه الأخيرة هي التي حملت لواء هذا الفن وبه تلتصق جذور المدرسة التونسية القديمة والمعاصرة.

تونس ارتبطت بهذه الجمالية عندما أحست بالحاجة إلى التزيين وتزويق المساجد والقصور عملا بما يحمله الأتراك معهم أثناء الفتوحات، وأصبحت الكتابة وسيلة للتزيين، كما هي وسيلة للمعرفة، ووسم الدين الإسلامي الأمم التي دخلت في سلطانه بسمات (الإسلام واللغة والخط) فبعضهم وسم بالسمات الثلاث كمسلمي مصر والشام والعراق وبلاد المغرب، فضلا عن جزيرة العرب وبعضهم وسم (بالدين والخط) كالأتراك والفرس ومسلمي الهند والملايو، والبعض الآخر وسم بسمتي اللغة والخط دون الدين، وهم المسيحيون في العالم العربي، والبعض وسم بسمة الدين فقط كمسلمي(الصين).

لقد عظمت منزلة الخط العربي في تونس على عهد الأتراك، ذلك أنهم كتبوا المصاحف الشرقية بأجمل الخطوط ونبغوا في الخط العربي حتى لم يزاحمهم فيه مزاحم كالخطاط «عثمان» ولأن الخط واكب الفتوحات العثمانية للعالم العربي ومنه تونس وسار نشر الخط وتعليمه في ركاب خدمة الإسلام ولغة القرآن، وتغلغل في تونس وتعاطاه السكان وأهم التطورات التي طرأت على الخطوط كانت على أيدي العثمانيين الذين طوعوا هذا الفن ووضعوا عبقريتهم الفنية في خدمة الخط وتعليم أهل تونس أصول هذا الفن، ورفع مستواهم فيه وتطوير مكتباتهم المستعملة إلى درجات جديدة من الجمال والإبداع والفن.

هذه إذن هي ركائز المدرسة التونسية التي تأثرت بالعثمانيين الأتراك وخاصة أيام الدولة المرادية 1041/1114 هـ، حيث ظهر التأثر الفعال بالنسق التركي في مختلف الكتابات التي ظهرت في المساجد والجوامع (خاصة الحنفية بالعاصمة تونس)، وبالمنابر والقباب، هذا التأثر أفرز بعض الخطاطين التونسيين ولهم إتجاه متأثر مبدئيا بالتقليد للخط المشرقي (التركي والمصري) وبرز في جيل الماضي مشائخ الخط، منهم الخطاط: المطيبع والتواتي والفخري ثم الخطاط الحاج زهير 1305هـ/ 1904م أحد مماليك الدولة الحسينية الذي برع خاصة في كتابة المصحف بخط تونسي أصيل.

الخط التونسي القديم يتخذ ملامح النسخي حيث تتكون الحروف من أسطر غليظة ملتبسة ومكتنزة تتابع بانتظام دون أن تتجاوز الحد إلى فراغ ما بين السطرين، وإن ما كان من ثقل التأثر التركي الطويل المدى، قد أكسب الخط التونسي دورا مميزا إذ حلت الكتابة النسخة محل الخط القيرواني في قسم كبير من أشكاله رغم محافظتها على عدة حروف على حالتها في الكوفي ويبرز ذلك جيدا من الاهتمام بخطوط المصحف الشريف على الأجص وبعض البراعات والأختام ومصحف المملوك «زهير» المخطوط والمحفوظ في أصله بالمكتبة الوطنية بتونس العاصمة، تفصح عن مثال الأصالة والالتزام وإشاعة الجمال والبهجة وإثراء الخط العربي عموما بعد أن اتجه إلى التجديد والتطويع والتنافس على الحسن(10).

استمر هذا اللون طوال القرنين 18و19 وعلى نفس النسق التركي، وإن الخط العربي في تونس لم يبلغ منزلة الفن الرفيع كشأنه عند الأتراك، إلا عندما انتهت رئاسة الخط العربي في العصر الحاضر بتونس إلى أستاذ الجيل الفنان والخطاط البارع «محمد الصالح الخماسي» مدرس الخط العربي سابقا بالجامعة الزيتونية وبالمدرسة الصادقية ومعهدي ترشيح المعلمين والمعلمات وبمدرسة الفنون الجميلة وصاحب كراريس (المنهج الحديث لتعليم الخط العربي) فهو المجدد والرائد والوحيد في تونس اليوم، أعطى لهذا الفن بعض الابتكارات، فبهر الناس بما ابتكره وأنتجه في صمت وتواضع (كل الخطاطين في تونس اليوم يميلون بالولاء والتلمذة له)، وقد واكبه في هذا الفنّ نخبة من الخطاطين مارسوا الكتابة والتدريس لهذه المادة يوم أن كانت رائجة ومادة أساسية في التعليم

الثانوي، أمثال «توفيق بوغدير» و«عصمان المصور» و«أحمد المختار الوزير» و«فتحي الزليطني» و«محمد الصادق الصدقاوي» و«عياش معرف» و«عبد العزيز الخماسي»، ثم جاء جيل متأثر بالخماسي حمل المشعل في صمت واقتحم الميدان وسلاحه ما تزود به من أستاذ الجيل «الخماسي» باعتباره تخرج على يديه وتأثر بالخط الشرقي (مصري، سوري، لبناني، تركي) أمثال «الحبيب بن عياد» و«جميل بن رجب» و«محمود العبيدي» و«الميزوني» و«المنجي عمار» و«نجا المهداوي» الذي طور الخط وأدخل عليه جمالية الرسم و«البشير العربي» و«رجب تمر» وكاتب هذه السطور و«الجمني» وسواهم لا يحصى والأمل معقود لبعث شعبة قارة تهتم بتلقين أصول الخط العربي للناشئة وتخليد هذا الفن الإسلامي الرفيع.

الهوامش والإحالات

1) الدكتور خليل محمود عساكر: مجلة الفيصل(7) 1980
2) الفنان الإسكندري سعيد العدوي: مجلة فكر وفن
3) صبحي الشاروني: مجلة فكر وفن
4) الشيخ البهلي النيال: مجلة القيروان ص30
5) معالم الإيمان للدباغ ص21و22
6) حسن حسني عبد الوهاب: الورقات ص343
7) المصدر السابق ص345
8) الوافي بالوفيات للصفدي مخطوط بالزيتونة، كتاب الورقات أشار لهذا الرأي
9) المدارك ح(1) ص 161 (اشارة الورقات) ص 240
10) حوليات الجامعة التونسية العدد (3) 1966



الفنّان علي النّاصف الطّرابلسي، الخطّ مفتاح والتّقنيات إبداع

فاتح بن عامر / جامعي، تونس



الفنّان علي ناصف الطّرابلسي طائر لا يحطّ على شجرة واحدة ولا يتبع سربا معيّنا، عصفور من الشّرق بتعبير توفيق الحكيم ومن الغرب كما شاءت الأقدار أن تمنحه انتماءه إلى تونس. علي النّاصف الطّرابلسي: فنّان تشكيلي تونسي، انتمى إلى مجال الفنون التّشكيليّة بعد أن مارس هواية التّمثيل بصفاقس وارتحل إلى تونس وباشر الدّراسة بالمعهد التّكنولوجي للفنون والهندسة المعماريّة والتّعمير وسط ثلّة من أقران الصّبا كماهر المظفّر وعادل مقديش وسمير التّريكي وصالح بن عمر وأحمد المصمودي ومحسن خلف ومحمّد بن عيّاد وعبد اللّطيف الحشيشة... ثمّ اختار التّوجّه شرقا نحو عاصمة الرّشيد، حيث أكمل دراساته في مجال التّصميم وصقل علاقته بفن الخطّ العربي، فصار علي أستاذ الخطّ بذات المعهد الّذي غادره بعد أن تحصّل على شهادة الدّراسات المعمّقة.

لقد اختار علي النّاصف الطّرابلسي المسار الأصعب بمزاولة تعليم الخطّ العربي والإبداع فيه، كاختياره لمجالات تشكيليّة أخرى كان أوّلها الرّسم على الزّجاج وتحته ثمّ النّسيج الفنّي، فالدّيكور والتّنصيب وغيرها من التّعبيرات التّشكيليّة العديدة الّتي مارسها طيلة ما يزيد

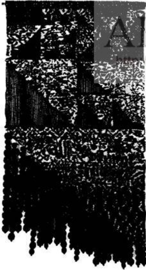


عن الثّلاث عقود. اختار علي النّاصف الطّرابلسي أن تكون أذنه ملائمة لعينه وموائمة ليده، فقام بالتّنغيم بين الحرف المنطوق كلمة وشعرا وزجلا وحكمة وأمثالا وبين التّشكيل المرسوم حرفا. ويعدّ هذا المسار صعبا، إذ يتطلّب انتباها ونباهة وقدرة عل الاستيعاب والتّصوّر والإنجاز، خاصّة إذا كان الحامل من موادّ مختلفة، ليّنة تتصلّب أو صلبة تلين، مسطّحة تُفجّج أو متفرّقة تُجمّع، كما يتطلّب هذا المسار انضباطا وصبرا وقدرة على الإبداع. إنّ هذا ما حقّقه علي الطّرابلسي طيلة مشواره الفنّي بحكمة المصمّم المتمكن وبحس الفنّان المرهف والخطاط الحرفي المتجاوز. وقد مضى في نحت شخصيّة إبداعيّة فريدة من خلال اختيارات منهجيّة سواء على مستوى الأفكار والمحاور أو على مستوى التّقنيات، التّي يتمّ اعتمادها في إنجاز الأعمال، لذلك اختار المنسوج والخشب والمعادن وغيرها من الحوامل المادّية التّي نعايشها ونعيش بها وفي ذلك اختيار للمادّة الرّئيسيّة وهي الحياة. وساعده تكوينه في التّصميم الصّناعي وفي الخط العربي على أن يلج المغامرة تلو الأخرى بمعرفة وحذق، طوّع من خلالها المواد لأفكاره وحمّلها بذلك مجموعة أحاسيسه ورؤاه كما طوّع أفكاره وأحاسيسه لمقتضيات المواد التّي يستعملها. وكان هذا التّكوين المزدوج والمتفرّع بمثابة العمود الفقريّ لكلّ أبعاد الإنشاءات التّشكيليّة التّي أنجزها وقدّمها سواء مسطّحة أو مجسّمة، كما زادته علاقته بالأستاذ الفنّان النّحات رضا بن عبد الله انفتاحا وجرأة في مختلف تناولاته التّشكيليّة والعمليّة.

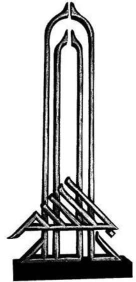
وخلاصة لما سبق تميّزت شخصيّة هذا الفنّان بالجمع بين روح شرقيّة مشبعة بمواويل عديدة وبأصول في الذّاكرة العربيّة من حكمة وشعر وأمثال وأقوال وبين تعمّق تقنيّ وفنّي في أصول الخطّ العربي وروح تكويناته وخصائصه ومعرفة بخبايا المواد وإمكانيّاته التّشكيليّة والشّكليّة في حسّ حديث ومعاصر، لذلك عرف كيف يعبر من الفكرة إلى الإنجاز وكيف يُصيّر(بضمّ الياء الأولى وكسر وتشديد الياء الثّانية) الإنجاز فكرة مكتملة.

1- الخطّ: نسيج الحروف في نسيج المواد من دفء الصّوف

توصّل علي النّاصف الطّرابلسي، بفضل روح الشّاعر العاشق الّذي يسكنه وبصنعة الخطاط الماهر وبحنكة العارف بخصائص المواد وخباياها وفي ظلّ التّمكّن من مفهوم وصيغ التّصميم، إلى نحت أسلوب طريف يجمع بين صيغة الفنّان والمصمّم والصّنائعي. يعدّ هذا الجمع



تبــــارق







بين التّقنيات والاختصاصات والمهارات، الّذي يتوق إليه عدد من الفنّانين، صيغة احترافيّة نادرة التّحقّق. وقد أثبتت مقترحاته التّشكيليّة في معارضه سنة 1994 وسنة 1996 وما تلاها برواق «كاليستي» أنّ الفنّان الخطّاط النّسّاج علي الطّرابلسي، قادر على اصطفاء عناصره التّشكيليّة من عوالم الحياة ومن معرفته الموسوعيّة بمتطلّبات توظيف المواد، ضمن المقترحات التّشكيليّة، إذ ليس من السّهل التّمكّن من التّصميم بروح الخطّاط وعبر معرفته بتوازنات الحروف والنّقاط في حيّز استقامة الألف واللاّم وامتداد التّاء والسّين والتاء وانغلاق الصّاد والميم وانفتاح النون والياء وانعطاف العين وانخطاف الكاف، وليس من السّهل إنجاز هذه التّصاميم التّشكيليّة في نسيج الصّوف اللّين تزاوجا مع المعادن كالحديد أو مع البلور و«الرّيزين» وإخضاع هذا الكمّ من المواد إلى قانون واحد هو التّناسق في ظلّ التّوازن والتّماسك من أجل جماليّة بسيطة ونافذة، يلعب الخطّ العربيّ المصاغ بالقواعد والحرّ في الصّياغات دور العمود الفقري للتّجربة.

ولا بدّ أن نؤكّد أنّه، ورغم انشغاله بالنّسيج، لم يهجر علي النّاصف الطّرابلسي الحرف ولا الخطّ العربيّ، بقدر ما استقى منهما كنه تجربة فنّيّة في ميدان النّسيج، تظلّ رائدة في تونس وفي العالم العربي، حيث انتهج أسلوبا جعل من عناصر الخطّ تشكيلا وتركيبا أسُسًا لمعالم تجربته في مجال النّسيج الفنّي. يتحرّك الفنّان علي النّاصف الطّرابلسي من منسوجة، يتمّ تثبيتها على الجدار في اتّجاه صياغات تشكيليّة جماليّة تتجاوز تسطيح التّكوين الخطّي الّذي تمكّن من خفاياه، نحو تشكيل يحتكم إلى خصائص المواد المستعملة إلى جانب الصّوف ولا عجب أن يقول : «أنا أفكّر بالصّوف»، أي أنّ أداة تفكيره هي المواد بالذّات. وهذا ما يعطي للتّجربة التّشكيليّة عند الطّرابلسي بعدها المتميّز، إذ هي تجربة ذات تفكير عملي، وهي تجربة حياة تتقاسمها الذّات المبدعة مع المواد ومع بقيّة المعارف والتّقنيات والحرف والصّنائع.

نسج ينسج نسجا ونسيجا والنّسيج فعل قديم قدم الإنسان والحياة، به يؤلّف الشّاعر والكاتب بين الألفاظ والجمل والفقرات وبه ينسج الخطّاط بين الحروف والكلمات لتكتمل المعاني مع الأشكال في حضرة

التّراكيب والتّكوينات. وأعتقد أن ليس هناك من فعل يضاهي النّسيج في صبغته التّأليفيّة من عمود وأفق في أشكال وصيغ تناسل الحروف إلى عمودي وأفقي في امتداد السّدوة والصّوف. هي رحلة مضنية وشاقّة مارس فيها الفنّان كلّ أشكال الصّناعة والحرفيّة في انتباه ودقّة وأبدع من خلالها منسوجة استثنائيّة بشتّى معايير القراءة ومنحوتة خطّية فريدة. منسوجة تتضمّن عمقا في التّعاطي مع التّراثي من الأشكال والصّيغ ومع الحديث والمعاصر من التّأليف والابتكار ومنحوتة تعطي للحروف والألفاظ حياة ووجودا فضائيّا متميّزا. يقول الشّاعر المنصف المزغنّي في تداعيّاته على جدران علي النّاصف الطّرابلسي:

«قبابُ وخيال وضفائر وحديد ووصال وفضّة وحبال وزجاج وقماش ووشم وعيون ووجدان. إنّ مهمّتنا هي: إنتاج الدّهشة باستمرار،

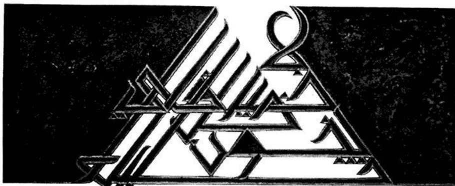
والصّدمة الحرّة من حائط إلى جدار

ويضيف: الحديد يسند الصّوف

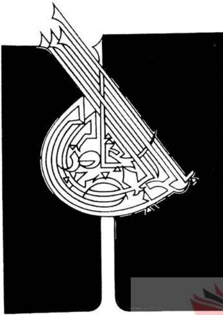
جدل خلاّق: رعونة وليونة- لقاء حماسيّ بين النّاعم والمانع».

نلاحظ هنا كيف يشير الشّاعر، رفيق درب الفنّان، إلى صيغة التأليف التّي كنّا بصدد الحديث عنها. تأليف بين المواد وأشكالها وبين المواد بطبائعها وبين الأشكال المنبعثة وجودا مادّيا في المنسوجة. طبائع وخصائص تجعل من الجدل واللّقاء (حسب تعبيرالمزغنّي) فرصة استثنائيّة وحسب الفنّان علي النّاصف الطّرابلسي فرصة واقعيّة. في بعض أعمل الطّرابلسي وبخاصّة المنسوجات، تنسلّ الحروف من وضوحها وتغادر مقروئيّتها، فتنخرط الحركات في حيّز المنسوجة وتنبجس التّكوينات هندسيّة منتظمة أو حرّة مُموسقة، على غير عادتها، لا تنضبط لقوانين إقليدس أو لتوازنات التّكوين الخطّي (الكاليغرافي) المعهود، فتحطّ الرّحال في المنسوجة خيمة أوتادها المواد المختلفة ونسيجها من صوف. بهذا أراد علي النّاصف الطّرابلسي أن تكون منسوجته منتقلة من تشكّل كلاسيكي مغلق وساكن إلى تصوّر حديث مفتوح ومتحرّك، بمثل خيمة يتغيّر نَصبها من موقع إلى آخر بفعل مقتضيات التّرحال. لذا نقول بأنّ الكثبان الصّوفيّة تنتصب بإمرة الفنّان الّذي وإن أسند لمنسوجاته عناوين أو أسماء مثل «هدوء، فالرّمل ينام» أو «عرق التّراب »أو «خيوط الوصل» فـ«عناقيد الفرح» و«جناح القرية العاشقة» ثمّ «باب الهوى»، فإنّه يحيلنا على هذا البعد من شعريّة وشاعريّة الفنّان في التحام بشخصيّة الشّاعر الرّفيق المنصف المزغنّي. وفي هذه الإحالة ما يجعل التّرميز والإشارة يصيبان القارئ والنّاظر بحالة من انفتاح التّلقّي على مواضع أخرى من المعنى، من خلال الاختيارات التّي يحدّدها الفنّان.

لقد أصرّ علي النّاصف الطّرابلسي على أن تكون







منسوجاته مستندة إلى معطيات جديدة في مجال النّسيج الفنّي. وهي معطيات، رغم أنّ فنانّة مثل الرّائدة صفيّة فرحات قد وظّفتها أو كذلك الفنّان محمّد نجاح والفنّان عمر كريم قد التجئا إليها، فإنّ علي النّاصف الطّرابلسي، قدّم من خلالها مقترحات تشكيليّة متميّزة، إذ منح للمواد الّتي يستعملها مجانبة للصّوف طاقات إبداعية جعلتها تنطق لتعبّر عن ذاتها بذاتها ولتترجم العمق الإبداعي للفنّان. واستطاع الفنّان أن يبثّ في منسوجاته لسنة 1994 وسنة 1996 روحا شرقيّة تستمدّ جذوتها من الأبعاد الرّمزيّة والإيحائيّة للعناصر الّتي يكوّن بها ويصوغ بحضورها قطعا فنّية لا تشبه الواحدة الأخرى، بقدر ما تتراسل فيما بينها. الضفيرة، التّراكم، التّداخل بين الخطّ والمساحة والفراغ، وانبلاج الشّكل العام من الشّكل المخصوص وترابط الأشكال، كلّها عناصر بسيطة يؤلّف بينها في منسوجة واحدة وينتقل بها من منسوجة إلى أخرى، كأنّ يتحرّك المربّع حركات بسيطة أو أن تسترسل المستطيلات تخترقها أعواد مختلفة المواد أو تنتصب متدلّية عبر خيط وسلسلة في فضاء مفتوح، فضاء تشكيلي يتشكّل من الدّاخل إلى الخارج أو في الاتجاه المعكوس (من الخارج إلى الدّاخل). هو فضاء المنسوجة: لا شرقيّة ولا غربيّة، فضاء يوحّده الصّوف وتصلّبُ عوده المواد المختلفة: زجاج، ريزين، خزف، خشب وسعف وحديد ونحاس، عناصر تندسّ في الصّوف فتتدفّأ به وتمنح للّيونة تشكّلا، هي أيضا عناصر تطفو على صفحته فيتباين بريقها مع لطافته. وهكذا تتبادل المواد الوظائف فتنتج الرّؤية وتينع الرّؤيا وتثمر الفكرة في تدلّي عناقيد الألوان والأشكال الملتحمة بالخامات.

إنّ هذه المعطيات، ذات الصّبغة التّركيبيّة والتّقنيّة، هي ذات المعطيات الموجودة في فنون الزّخرفة والتّزويق

وصناعة الخطّ وبقيّة الصّناعات الحرفيّة والفنّية المتعارف عليها عند العرب، لذلك فإنّ استعمالها الآن في الحديث عن أعمال الفنّان علي النّاصف الطّرابلسي ما يشير إلى هذا البعد المعجمي المسحوب من مجال الحرف والمنسحب على مجالي التّشكيل والإبداع في الخطّ والنّسيج.

تبدو الأفكار وكذلك العناصر بسيطة، لكنّ الإنجاز وتوجيه المسار وانبعاث العمل إلى الوجود هو الميزة الأساسيّة للتّصميم والتّشكيل لدى الفنّان علي النّاصف الطّرابلسي، إذ ليست المنسوجة مساحة أو نتوءا يجتمع الصّوف فيه تشكّلا عاديّا ومعتادا. إنّ المنسوجة بهذا التّوصيف تأليف لعناصر مختلفة وتكوين مبني على اختيارات جماليّة، فيها ما تتطلّبه الحريّة التّشكيليّة وما تنضبط إليه المعالجات التّقنيّة، حين يتجلّى الخطّ عنصرا مبهما أو ترقص المواد على إيقاع تكرار متنوّع أو تتدلّى الأشياء من الأعلى في شموخ ... وغيرها من الاختيارات. وليس للمنسوجة شكل محدّد أو معيّن، إنّما لها حضور يقتضي إدراج المواد والخامات حسب الخصائص والظّهور دون أيّ مجّانيّة تذكر أو عبثيّة تُستشعر. يأخذ الخطّ المكتوب والمشكّل صيغة الموجّه العام أحيانا ويتّخذ شكل الإضافة والعنصر المزوّق أحايين أخرى. ويلين الصّلب عند التّزاوج باللّين ويصلب اللّين عند ما يمسكه المعدن أو الخشب أو الخزف وتتكامل العناصر كما لو كانت في زفاف أو في حالة عشق. إنّ النّسيج عمل قديم تأتيه الطّبيعة عندما تمدّ العناكب حبال الفخاخ أو عندما تهدينا الدّودة حريرها، وبين هذا الانتماء إلى الطّبيعي من الفعل وإلى الاصطناعي من الابتكار يقيم علي النّاصف الطّرابلسي الدّليل على أنّ الإنسان ينسج كلّ يوم حكاية ويمدّ الخيوط إلى ذاك الماضي البعيد ليستلّ الذّكرى والعبرة وإلى هذا الحاضر العصيّ، فينتج الفكرة ثمّ إلى القادم عتبة للّذة والإمتاع... أوليس النّسيج فعلا أسطوريّا مفتوحا على ممكنات عدّة؟ عمل سعى الفنّان علي النّاصف الطّرابلسي إلى أن يجعله مثل مقام قديم (معتّق) تتنوّع موسيقاه من أجل تجديد المعنى في ظلّ الاحتفاظ بالرّوح. الرّوح الّتي يمكن أن تكون شاعرة أو خطّاطة أو هائمة في المابين. ههنا ربّما، نقول بأنّ الفنّان جمع بين هذه الرّؤية النّافذة إلى ماضي فن الخطّ وصناعة النّسيج وبين ما تمنحه الخامات الموظّفة من خصائص وكذلك بين التّصوّر المتحرّر في حذق العارف بما يجب وبلغة اختزال التّدخّل فيما تقتضيه الضّرورة الجماليّة الحديثة. فهل المنسوجة المستندة إلى الجدار إطار أم تراها شكل من الأشكال غادر الفكرة وتخلّص من الإطار فطار... أم أنّ الخطّ لم يعد نصّا منصوصا وصارا نصّا مُبصرا مدسوسا في تلابيب النّسيج. إنّ الخطّ عماد والمواد مداد والتّصوّر تصميم في طريقه إلى تأليف التّشكيل، إنّما تصميم دون وظيفة وهو بذلك ضرب من ضروب الفنّ.

2 ـ تشكيل بلا إطـار :

الشّعر والحكمة والأمثال، تداول لغويّ تحمله الشّفاه إلى الآذان وبرنينها تبثّها الألسن إلى وجود مادّي حينيّ ولكن إلى زوال. كذلك هي لعبة الحروف والكلمات... ينزوع الحرف في الكلمة فيتعيّن ويصير إلى موسيقى منطوقة ويجد لذاته كيانا. ويتوهج الحرف حين ينكتب مرصوفا مع غيره من الحروف، فينبعث كائنا ماثلا يظلّ الخطّ مجالا للتّجديد ولتفعيل التّقنيات والمعارف ولتجسيم الأفكار، الخطّ ميدان للصّراع، صراع الفكرة والكلمة، المعنى والحروف وصراع التّمكّن والسّيطرة، في ظلّ مُسايرة القواعد أو في إطار خلق الجديد. الخطّ أشكال من حروف وتراكيب وهو معرفة بالتّوازن والتّماسك والإيقاع. لقد حوّل علي النّاصف الطّرابلسي مدرّس الخطّ علاقته بالخطّ العربي من ملقّن إلى مبدع، فاختار أن تكون تكويناته الخطّية تواصلا لتكويناته في النّسيج وكذلك تكويناته النسيّجيّة تواصلا لتكويناته الخطّية بنفس الرّوح ولكن بأشكال مختلفة وبانضباط تقني آخر. لم تعد التّركيبة الخطّيّة سوادا على بياض أو بياضا في ظلمة السّواد، إنّها من معادن وخشب وريزين وغيرها من الخامات، الّتي يُقتطع ويجتذّ منها فراغ أو شكل لتتقاطع الحروف ولتتعانق

التّشكّلات من أجل صياغة تكوين خطّي استثنائيّ. عند علي النّاصف الطّرابلسي، ليس للخطّ قواعد ثابتة بقدر ما تبدو جذور الخطّ ثابتة وواضحة، مشتقّة من كوفي وكوفي قيرواني ومن مغربيّ معروف ومصاغة حسب نفس حداثي هو جوهر حرّيّة التّشكيل... فهل من صياغة للفكرة كي يكتمل القول ؟

من معرفة بالقواعد التّركيبيّة للخطّ العربي وبالنّسب وأنواع الخطوط الكلاسيكيّة والحديثة تنبعث رائحة الاختيار المحدّد في مجال التّشكيل الخطّي، فالفنّان لا يكتب الخطّ الجميل ليزيد الحقّ وضوحا. إنّه يشكّل الخطّ ويبدعه مثلما أبدعه الأوائل من الخطّاطين. وهو مسار ينتمي إلى التّعاطي مع الخطّ كقيمة تشكيليّة يكمن التّجديد فيها ضمن نسقها ووفق معاييرها بالقياس وليس بالاستنساخ مثل نظرائه من الخطّاطين المبدعين كمنير الشّعراني أو سعيد الحكّار، تخبرنا مجسّمات علي النّاصف الخطّية بأنّهات أكثر منه مخطوطات. مجسّمات خطّية ماثلة في الفضاء وساكنة فيه، يقوم الخطّ فيها بدور العنصر التّكويني والعنصر الزّخرفي في نفس الوقت. يكوّن علي النّاصف الطّرابلسي بالخطّ في جسد الخامات من خلال تصوّر الخطّاط وما يصوغه من العلاقات بين المكوّنات الخطّية والبناءات التّركيبيّة، ومن خلال تمكّن المصمّم الّذي يسكن به الفنّان الحروف في نسيج الخامات من خشب ومعادن. تتشكّل الحروف في تسابق وتشابك وتلاحم في احتواء وتلاحق، يزيدها النّتوء بروزا والقصّ والاقتطاع ظهورا وتوشّيها الحواشي، فتنتصب التّراكيب منحوتة تذكّرنا بالنّقش على الخشب أو على المعادن، تقنيات توغل في القديم وترفل في حداثة المقترح التّشكيلي. تنتصب الحروف كلمات في تنويع خطّي يبتكر فيه الفنّان علي النّاصف الخطّ حرفا وتراكيب من الثّنائي إلى الثلاثي. هي خطوط مشتقّة ومؤلّفة من رحم المعرفة بالقواعد ومن خلال جماليّة البحث وجدّيته الّتي تحلّت بها روح الفنّان فيه.

يسعى علي النّاصف الطّرابلسي إلى فرض جماليّة مخالفة للمعهود من تراكيب خطّيّة كلاسيكيّة، فنلاحظ بالانتقال من قطعة إلى قطعة كيف أنّ التّراكيب تتنوّع وكيف تتغيّر معطيات الخطّ المستنبط والمخترع حديثا، حتّى وإن كان المعنوي هو ذاته. إنّ علي النّاصف الطّرابلسي وبهذا البعد من وضع الخطوط الجديدة والتّصرّف فيها، بتآليف وتراكيب مبتدعة، يحاور فعل الحرفيّ الّذي ينتج قطعه الخشبيّة والمعدنيّة ولكن، بروح الفنّان المتمكّن من أدوات التّصميم والخبير بخصائص المواد والخامات، حتّى وإن لم ينجز عمله بشكل مباشر. وهو بذلك نموذج الفنّان المهندس الّذي يبعث بالمشروع إلى الوجود. يتّضح لنا هذا البعد من الحذق في التّعاطي مع الخطّ وفي التّمكّن من القدرة على التّكوين الحرّ إلاّ من ضوابط ونواظم التّشكيل بالمراكز أو بالتّوازنات التّشكيليّة الايقاعيّة والشّعاعيّة. ويمكننا القول بأنّ هناك تراسلا عميق المغزى بين تجربة النّسيج وتجربة الخطّ المنحوت، هو بمثابة العلاقة العضويّة بين مجالين، ما يتأكّد من خلال الصّيغ التّركيبيّة ومن خلال الخامات المستعملة. كما يمكننا أن نشير إلى روح الشّاعر والفنّان الّتي أسكنتها أصابع المهندس المصمّم في صمت المواد فأنطقتها وتناغمت معها وغنّتها مثل معزوفة متعدّدة الجمل الموسيقيّة تحت راية مقام واحد.

لقد نجح علي النّاصف الطّرابلسي في أن يكون نسّاجا معاصرا يمنح الصّوف حرارة روحه وتوقه، كما نجح بأن يكون خطّاطا مجدّدا ومبدعا، يظيف إلى الخطّ حلقات من الانبعاث في الزّمن المعاصر وها هو ينجح شاعرا وعازفا يمنحنا حياة الشّكل واللّون وصفاء الاختيار.

ما أجمل أن يلتقي الفنّ بالفنّ، بهذا اختتم أستاذنا توفيق بكار نصّا عن الفنّان الرّاحل الهادي السّلمي، وما أجمل أن تلتقي الفنون في ذات واحدة أو بين أصابع عازف واحد. علي النّاصف الطّرابلسي أو سيدي علي مثلما يروق إلى عديد من أصحابه وخلاّنه أو علولو وتلك أعذبها وأقربها إلى نفسه، هو ضيفنا أو بالأصحّ نحن ضيوفه في ما أبدعه في شتّى مجالات التشكيل وصنوفه. رحم اللّه الفنّان علي النّاصف الطّرابلسي.

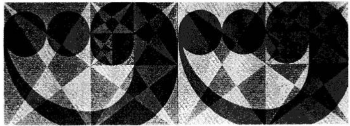
الهندسة والعدد
سَفر نحو المطلق لدى الفنان سمير التريكي

منذر مطيبع / جامعي، تونس

اكتسى تناول الخط والحرف العربي بالنسبة إلى العديد من الفنانين التشكيليين العرب أكثر من مسار، فقد سجل الخط أو الحرف حضوره لدى بعض الفنانين بصفة جوهرية ضمن مسيرتهم التشكيلية وذلك على غرار تجارب الفنان التونسي نجا المهداوي الذي أصبح اسمه يقترن بأسلوب معين في تناول قضايا الخط وجمالياته، في حين اقتصر هذا الاهتمام لدى البعض بفترة معينة ونقصد هنا خاصة فترة السبعينات والثمانينات التي شهد فيها التشكيل بواسطة ومن خلال الخط العربي ذروته من خلال انخراط العدد الأكبر من الفنّانين العرب ضمن هذا المبحث، ونقصد هنا خاصة الفنان التونسي نجيب بلخوجة الذي وجد في جماليات الخط الكوفي ما يتناسب مع اهتماته التشكيلية القائمة على استغلال وتوظيف ما توفره جماليات المدينة العتيقة التونسية من أشكال وألوان. وعلى خلاف سجل الاهتمام بالخط لدى البعض الآخر من الفنانين بصفة عرضية وهو ما استدعى منا البحث عن الأسباب الحقيقية على نسبية هذا الانخراط وأسبابه. وقد اخترت أن أقف على تقديم عينة من بين هؤلاء الفنانين، وأقصد هنا اللوحة الوحيدة التي رصدناها للفنان سمير التريكي والتي تحمل عنوان « ق و . . . » والتي أنجزها سنة 1997، مستغلا فيها تقنية الأكريليك على القماش.

عُرف الفنان سمير التريكي بتوجهّه إلى الموروث العربي الإسلامي من خلال اهتمامه بالتجريد الهندسي الذي يأخذ منطلقه من الفنون الزخرفية وخاصة الهندسية. وقد اعتمد في أعماله خاصة على التكوينات الهندسية الناتجة عن حركة دوران المربع، داخل فضاء تسيطر عليه المنظومات الرياضية والهندسية التي تحكم مختلف أجزاء التكوين. كما يُعدّ الفنان سمير التريكي من الفنانين القلائل الذين واصلوا في نفس هذا المنهج دون الحياد أو التغيير في مساره وأهدافه. غير أننا رصدنا له أحد الأعمال الذي يختلف في ظاهره عن بقية الأعمال، حيث سجل فيه الفنان نوعا من الاهتمام بالحرف العربي، مثلما تشير إلى ذلك اللوحة التي تحمل عنوان: «ق و . . .».

تمثل لوحة «ق و . . .» تجسيما هندسيا لحرف «القاف» وهي بدورها تحمل عنوان «ق و . . .» (1). يتكوّن هذا العمل من مفردتين متطابقتين من حيث الشكل، غير أنهما تتباينان في مستوى ألوانهما. لوّن الفنان سمير التريكي كل مساحة من كل المفردة باللون المتكامل مع نفس المساحة بالمفردة التي تقابلها. وبذلك أصبح النصف الأول عبارة عن الصّورة السالبة للنصف الثاني. ويمثل هذا الأسلوب في وضع المفردات بالتجاور، صيغة من صيغ التكوين باستعمال الإزاحة، حيث تمثل كل مفردة، الصورة



عنوان العمل « ق و...»
التقنية: أكر ليك على قماش
مقاييس العمل: 280 x 100 صم.
سنة الانجاز: 1997.

المزاحة بالنسبة إلى الأولى. كما يحكم هذا التكوين قانون الثنائيات، حيث يسجل رقم اثنين حضوره في مستوى الشكل والبنية واللون، فقد اقتصر الفنان مثلا في ملونته على مجموعتين من الألوان المتكاملة، وفي ذلك انفتاح أمام قراءات رمزية متعددة لهذا العمل (2).

صاغ الفنان سمير التريكي بهذه الألوان المتكونة من الأحمر، والبرتقالي، والأزرق، والأزرق الداكن، تباينا لونيا مكنه من إحداث ذبذبة بصرية نتيجة لتعمّد وضع الألوان المتكاملة أو المتضادة بصفة عامة وخاصة منها الألوان النقية بالتجاور، وفي ذلك حسب رأينا امتداد لتعامل الفنان العربي القديم مع الألوان ذات التباينات اللونية والضوئية، والتي وصفها إخوان الصفاء بالبراقة والمشعة، حيث قالوا في هذا الصدد :«ومن أمثال ذلك **أيضا أصباغ المصورين فإنها مختلفة الألوان متضادة الشعاع كالسواد والبياض والخضرة والصفرة وما شاكلها من سائر الألوان فمتى وضعت هذه الأصباغ بعضها على بعض على النسبة كانت تلك التصاوير براقة حسنة تلمع، ومتى كان وضعها على غير النسبة كانت مظلمة كدرة غير حسنة** (3).

تتألف بنية هذا العمل من مجموعة من الخطوط المستقيمة المتقاطعة، تتخللها مجموعة من الخطوط المنحنية، حيث تتداخل وتتراكب فيما بينها، لتكون مجموعة من أنصاف الدوائر المترابطة التي تشكل بدورها شكلا حلزونيا يذكرنا بالحركة المميزة لحرف «القاف» في مستوى بنيته. (أنظر إلى الرسم التحليلي الثاني الخاص بلوحة ق و...).

ويشير شكل المستطيل المكون للمفردة الحاملة لحرف «قاف» وكيفية تكرار حركته أو انقسامه بالتقايس، إلى مؤشرات جعلتنا نبحث في مستوى علاقة طول هذا المستطيل بعرضه، فوجدنا بأن هذه العلاقة تساوي 1.4 (من خلال قسمة 140/ 100). وهي النسبة التي تميز مستطيل جذع 2، (2 √)عن غيره من المستطيلات (4) أي المستطيل الذي نحصل عليه بواسطة المربع ومن خلاله (أنظر إلي الرسم التحليلي الأول الخاص بهذا العمل)، حيث يمكن هذا المستطيل من خلق شكل حلزونيّ يذكرنا بالشكل الحلزوني الذهبي، (سنتناول البعض من خصائصه في المراحل الموالية من البحث (5) ولكنه يختلف عنه من حيث المنطلقات وخاصة في مستوى الرقم الذي تحدد خصوصية المستطيل الذي يمكن من بناء الشكل الحلزوني، ففي حين ارتكزت المستطيلات في هذا العمل على رقم 2√، يرتكز الشكل اللولبي الذهبي على المستطيل الذهبي الذي يحكمه العدد الذهبي: 1.618

وكما هو معروف عن المستطيل «جذع 2» أنه كلما أضفنا بجانبه مستطيلا آخر مطابقا له، حسب أحد أضلاعه الطويلة، تتحصل على مستطيل له نفس الخصائص التي تربط علاقة طوله بعرضه، وهو ما لمسناه من خلال هذا التكوين والذي تأكدنا من احتوائه على مجموعة من مستطيلات «جذع2». وقد تأكدنا من صحة هذا الافتراض بواسطة العمليات الحسابية التي وقع استخراجها من خلال الرسم التحليلي الرابع الخاص بلوحة «ق...»، ومقارنة المستطيلات المستخرجة منه فيما بينها.

المستطيل الأخضر : طوله 1.4 عرضه 1م. 1،4: 1.4 = 1

المستطيل الأحمر: طوله 1 متر، عرضه 0.7 م. 1: 1.4 = 0.7

المستطيل الأزرق : طوله 0.7 م عرضه 0.5 م .
0.5 : 0.7 = 1.4

المستطيل الأصفر: طوله 0.5 م عرضه 0.35 م.
0.5 : 0.35 = 1.4

المستطيل البنّي: طوله 0.35 م عرضه 0.25 م.
0.35 : 0.25 = 1.4

المستطيل الأسود: طوله 0.25 م عرضه 0.175 م.
0.25 : 0.175 = 1.4

بالرغم من توقف الفنان عند حدود المستطيل الأسود في تدرجه من الكبير إلى الصغير، تتواصل الحركة اللولبية هندسيا إلى ما لانهاية. تكتسي الحركة اللولبية عموما دلالات في الفكر الصوفي المميز للثقافة العربية الإسلامية، حيث يتمكن الإنسان من خلال حركة الدوران المتدرج في مستوى التسارع حول المركز من الاقتراب إلى حد الانصهار مع «المركز»، مركز الأشياء مركز الكون أي الله. وقد أشار الحبيب بيدة إلى مثل هذه العلاقة بين الحركة اللولبية وأبعادها الرمزية في الفكر الصوفي عندما قال: «من خلال التأويلات الصوفية ومحاولاتهم الذهنية اكتشاف الحقيقة الإلهية انطلاقا من الإنسان المركز الذي يؤدي دورانه اللولبي إلى المحيط أو المحيط الذي يؤدي دورانه إلى المركز. نفهم أن الإنسان الكامل يتخذ دلالات عديدة فهو الإنسان القديم هو أدم وهو محمد... وينتهون إلى مرتبة الصوفي الذي وصل إلى الفناء في الله بعد أن حصل له التجلي ببعض الأسماء الإلهية ويصير الكمال التام» (6).

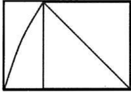
وبذلك فإن تناول الفنان سمير التريكي لحرف القاف يتجاوز في مضمونه الأبعاد الشكلية المرتبطة أساسا بموجة «الحروفية العربية» التي ازدهرت في فترة السبعينات والثمانينات، ليتناول بالبحث قضايا أكثر ارتباطا بالمضامين الفكرية والجمالية للثقافة العربية الإسلامية.

باستثناء المستطيل الأخير الذي أراد به الفنان إغلاق سلسلة التّدرجات في الصّغر نحو اللانهائي، قام الفنان بإثراء مستطيلاته بواسطة أشكال هندسية هي في الواقع نتيجة لتقسيم هندسي من خلال ربط زوايا المستطيلات بواسطة خطوط تمثل قطري المستطيل. كما حدد الفنان نقطة تتوسط أحد أضلاع المستطيل والتي تمثل نقطة تواصل بين المستطيلات المتجاورة. إضافة إلى ذلك، قسّم كل مستطيل إلى مجموعة من الأشكال المثلثة، يتوسطها شكل رباعي الأضلاع. (انظر إلى الرسم التحليلي الخامس للصورة عـ14ـدد).

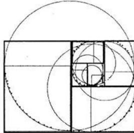
وقد أحدث هذا التقسيم تنشيطا للخلفية ومكّن من إظهار المستطيل الذي أصبح حضوره أكثر وضوحا بفعل هذه التقسيمات.

إذن و رُغم ما يبدو عليه هذا العمل من بساطة في مستوى مكوناته الشكلية واللونية، فإنّه يحمل في الواقع أبعادا جمالية لا يتمكن من إدراكها إلا العارف بالقوانين الرياضية والهندسية الخفية التي تتطلب التسلح ببعض أسرارها.

أكّد الفنان سمير التريكي لمخاطبه أسعد عرابي على أهمية المعارف الرياضية والبحوث النظرية التي تمكن من إدراك الأبعاد الجمالية والفكرية لمختلف الأعمال التشكيلية عندما قال: «... والنسق الرياضي **في اللوحة لا يبدو لي نسبيا، فهو مكشوف من قبل النخبة ومغلق على العامة.** من هنا جاءت ضرورة **نشر البحوث النظرية التي تعطي** مفاتيح للعمل الفني» (7). وفي هذا تأكيد على ضرورة نشر البحوث النظرية والكتابات التي يمكن أن تساعد على التوصّل إلى إدراك القيم والمضامين الفكرية والجمالية التي تتضمنها الأعمال التشكيلية. هذه البحوث لا تقتصر في الواقع على تمكين المشاهد من إدراك الظاهر، بل رفع الحجاب ليتمكن من إدراك الباطن. وفي ذلك التمشي، تقارب مع جوهر الفن العربي الإسلامي، الذي لا يمكن فهمه وإدراك جماليّاته إلا من خلال تجاوز الظاهر لإدراك الباطن. ذلك أن حرف القاف الذي رسمه الفنان سمير التريكي لا يمثل هدفا في حد ذاته كما هو الشأن بالنسبة إلى الفنان عبد الله الحريري، بل إنّه تعبير ودراية بمعارف جمالية تأخذ مرجعيتها من أهم خصائص الفن العربي الإسلامي المعتمد بشكل كبير على الجانب الرياضي والهندسي. ويتخذ العنوان الذي اختاره الفنان لعمله تأكيدا على هذا المنحى، فالعنوان في ظاهره دعوة مباشرة لقراءة حرف «القاف» وفي باطنه استمرار إلى تجاوز هذه القراءة



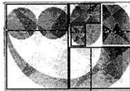
رسم تحليلي أول للوحة ق و...
طول المستطيل يساوي 2√ عرضه،
وهو يعادل نسبة طول الخط
الذي يمثل قطر المربع



رسم تحليلي ثاني للوحة ق و...
يبرز حركة الشكل اللولبي الذي استنبطه الفنان
سمير التريكي من خلال المستطيل 2√ حيث تترابط
أرباع الدوائر المتباعدة والمكونة للشكل الحلزوني
بطريقة مختلفة عن ترابطها في المستطيل الذهبي،
الذي يتميز بتلاصق مربعاته المختلفة.



رسم تحليلي ثالث للوحة ق و...
يبرز حركة المربعات داخل
مستطيل (2 √)، حيث تتخذ حركة دوران حلزونية
حسب مركز.

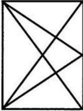


رسم تحليلي رابع للوحة ق و...
يحدد موقع المستطيلات جذع2 وكيفية
انتشارها.

السطحية وذلك من خلال النقاط الثلاثة التي تتبع حرف القاف المكونة لعنوان اللوحة (ق و . . .).

بالرغم من أن هذا العمل يعدّ من الأعمال النادرة أو الفريدة في المدونة التشكيلية للفنان سمير التريكي، إلا أنه يذكرنا بالأسس والقوانين الهندسية والحسابية التي بنيت عليها قواعد الخط العربي عند ابن مقلة في القرن العاشر الميلادي، مع اختلاف يمس الأهداف والوسائل، فقد وردت العديد من الدراسات التي تبين مدى أهمية ما قدمه ابن مقلة في تحديد الأسس والأساليب التي بنيت وفقها الكتابة في اللغة العربية والتي تعتمد بالأساس على القواعد

الهندسية في تحديد النسب (8). بذلك فإن هذا العمل رغم فرادته فانه يعكس حسا مرهفا بقضايا التجديد في مسائل البحث عن الجديد المغاير للسائد والمألوف الذي يأخذ مرجعياته من الجذور وليس من الظاهر، فقد ذهب أغلب «الحروفيين» إلى توظيف جماليات الحرف انطلاقا من نظرة المستشرق لتراثنا الجمالي والخطي، وأقصد هنا خاصة بول كلي الذي يعد من أبرز الفنانين الذين وظفوا الحرف العربي ضمن مدونتهم التشكيلية، والذي وجد في جمالية الشكلية ما استدعاه لوضعه فوق محمله التشكيلي. ففي حين حاول بعض الفنانين العرب البحث عن الخصوصية من خلال ربط جماليات الخط العربي بأبعادها الدلالية اللغوية، اعتقادا منهم بأن ذلك من قبيل التجديد والعودة إلى الجذور، ذهب الفنان سمير التريكي إلى مخاطبة المنابع من خلال منظوماته الهندسية والتي تعد من أبرز الأسس التي بني عليها الخط العربي، فمن



رسم تحليلي خامس للصورة عدد : 14 يحدد التقسيم الذي أخضعت له المستطيلات المكونة للعمل.

خلال المنظومات يمكن للفعل بمختلف أشكاله أن يرقى من الأبعاد البسيطة نحو أبعاد كونية تذكرنا بما قاله الدكتور الحبيب بيدة : «**أجل إن الخط بما هو عنصر هندسي والخط بما هو كتابة دالة عن المعاني، هندسة وهي ليست بهندسة مكانية فضائية، بل هي هندسة روحية حاملة للمعاني، راحلة بها عبر الأمكنة والأزمنة، مخترقة بها أجواء الذاكرة وملتحمة بها. هي هندسة حاملة للتصور والصور بكل أشكالها الحسية والخيالية والكونية**» (9).

المصادر والمراجع

1) عرض هذا العمل بمناسبة المعرض السنوي لأساتذة المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس سنة1997.

2) Luk Benoist déclare : « Le 2 exprime la dualité, la polarité, la sexualité, la division de l'unité en masculin et féminin, actif et passif, ... » Luk Benoist, Signe symbole et mythe, que sais-je, presse universitaire de France. 1975. p.71

3) أورده شاكر لعيبي. الفن الإسلامي، أصوله ورهاناته الاجتماعية. مجلة الصورة 2003. ص41.

4) Rectangle racine de 2.

5) أنظر الصورة.

6) الحبيب بيدة، «صورة الإنسان الكامل في الخط العربي». الحياة الثقافية، نفس المصدر السابق. ص97.

7) سمير التريكي، أورده أسعد عرابي. جريدة الحياة اللندنيّة، 25-8-1989.

8) Selon Dominique Clevenot : « L'entreprise d'Ibn Muqla semble se situer au point de rencontre de deux pensées, la pensée musulmane et la pensée grecque. À la Grèce, il est en effet fort probable que les règles édictées par Ibn Muqla doivent leur double référence à la géométrie et au principe de la proportion. Un texte conservé à Berlin, anonyme et non daté mais remontant vraisemblablement au XIe siècle, est à ce titre des plus révélateurs. Ce texte nous apprend en effet que « le khatt al-mansûb donne autant de plaisir à l'œil, et pour les mêmes raisons, qu'une composition musicale harmonieuse n'en donne à l'oreille »......C'est ce qui ressort de ces propos rapportés par al-Tawhîdî : « Ibn Muqla est un prophète dans le domaine de la calligraphie, un don est descendu sur sa main tout comme il a été révélé aux abeilles l'art de construire leurs cellules hexagonales ». Fondée sur le symbole de l'unité principielle, la géométrie d'Ibn Muqla est une géométrie inspirée, une géométrie divine. » . Clevenot Dominique , Une esthétique du voile, L' Harmattan. Paris.1994. p.198.

9) الحبيب بيدة، «صورة الإنسان الكامل في الخط العربي»، الحياة الثقافية، نفس المصدر السابق. ص. 92.

بعض غرائب الخط المغربي

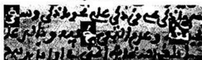
محمد أنور الطرابلسي / خطاط، تونس





1 ـ فاتحة مخطوط فقهي على ملك المزخرف صابر العقيلي

2 ـ فاتحة مخطوط 7



3 ـ فاتحة الكشاف الزمخشري



4 ـ 1047 هـ عن نقيشة بجامع الزيتونة المعمور

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي علّم بالقلم علّم الإنسان ما لم يعلم

والصلاة والسلام على خير معلّم ومفهم ثمّ الرضا عن الصحابة والتابعين العقلاء الأتقياء وارثي ميراث السماء المدون في غربنا الإسلامي بالكوفي وتنويعاته الواردة مع الفتح الإسلامي وبعده (صورة4 سطر1) والمبسوط (صورة 10) البسيط المتطور عنه كما ذكر ذلك محمّد الشريفي في خلاصة كتابه حول الخط المصحفي

كما استعملوا المجوهر الشبيهة حروفه بالجوهر (صورة 7 سطر1) للتحرير في كتب الفقه الجليل

وتطور الثلث إلى مشرقي متمغرب (سطر 2 صورة 7) ويوجد في العقود خط ألفه إلى اليمين مسنود سمي بالمسند (صورة 3)

لا يعدم المتأمل في خطوط الجيد من مصاحف الغرب تطبيقات معتبرة لقواعد الدائرة التي أوردها الرفاعي في نظم اللآلئ (مجلة المورد)

وينسب البكري والرفاعي وابن خلدون النبوغ المغربي في الوراقة إلى الفن الأندلسي رغم دليل حسن حسني عبد الوهاب في ورقاته حول انتقال صناعة الرقوق والورق إليه عبر القيروان وورث هذا النبوغ السلويون (نسبة إلى سلا) كما أخبر به الرفاعي في نظمه والحفصيون كما أورده إبن خلدون في مقدمته ولم تصلنا خطوط آخرين، تطورت الخطوط نحو الليونة (خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرن 4+إلى 10هجري لمحمد الشريفي)

مع الحفاظ على ثلث الأشكال الكوفية إلا أن القرون الأخيرة أتت بصور «غريبة» عن الأصول الأولى يمكن تصنيفها هندسيا: فنجد صورا ملتوية صور 7، +، 2

وأخرىمزحزحة أو مناظرة لشكلها الرئيسي صور 2،3،6 سمى منها نجل الناسخ محمدعبيد جبيس الأندلسي الصاد المفردة «مفتوحة» صورة 6 سطر 1

كما يعجبني التحام بعض أطراف المقاطع والحروف صورة 5،8،10

هذا ما خطه الأولون وفي ذلك فليتنافس المتنافسون



7 ـ ق 19 عبد القادر السلوي خطاط الملك أبو الربيع سليمان



8 ـ ق 18 من هامش نسخة مغربية على أسلوب أولاد الحلو



9 ـ نسخة قيروانية لصحيح البخاري خط محمد بن أبي بكر صدّام اليمني القيرواني 1753 م



5 ـ خاتمة احد اجزاءنسخة تونسية لكتاب الشفا للقاضي عياض خط مصطفى بن علي رضوان الحنفي السّوسي-1856م



10 ـ نسخة تونسية للحكم العطائية ق 19 م



6 ـ خط حسن التطاوني في كشف الظّنون عن أسامي الكتب والفنون 1821م

في نعي الخط العربي

محمّد الهادي دحمان / جامعي، تونس

في إطار الإعداد لهذا العدد من «الحياة الثقافية» المخصّص للخط العربي، إتصل بي القائمون على هذا الشأن عساني أخط في الخط العربي ما يُعتقد أني آتيه فيه بما أنّ لي إسهاما قدّرت فيه تأصيلا للخط العربي على الطريقة الخلدونية، بدا حينها كشفا لمتردّم في «المقدمة» غشيه الإهمال لكأنما وُضع أصله في غفلة من القرّاء والباحثين.

لماذا النعي في يوم عرس ؟

هذه الدّعوة حرّكت فيّ ساكنا ليضطرم عند أوّل جذوة تلامسه فينحسر عن مشهد تأبين لكانما هو النعي في يوم عرس، إذ الجنازة تزفها هذه المجلّة الوقور، والعريس البرّ الراحل هو ديوان العرب (والمسلمين على السواء)، والذي ما هو بالشعر وإنما هو الخط العربي الذي دانت له الذائقة الإنسانية قاطبة بالعَجب والمتعة.

والقصد من وراء ذلك أنّ الخط العربي وبعد أن تهيّأت له سبل الإحراز على وضع مادّة الاختصاص عَدلٌ لغيرها من الاختصاصات كمثل التصوير والنحت والحفر والنسيج، فإنّ فيتو يُرفع في وجهه ليعطّل حضوره بتلك الصفة بمنظومة إ.م.د ليعيد الظهور على إستحياء ودون وجه حق بما أنها قد تجد لها منفذا مشروطا في خانة المواد الاختيارية بعطف من المجلس العلمي وبهامش زمني لا يكاد يُذكر.

والحاصل إذن أنّ هذه المادّة أضحت في حكم المندوب بالنسبة للسنوات الأولى فنون تشكيلية وفنون التصميم بالمعاهد العليا للفنون والحرف، وهي في حكم المحرّم وللعلم فإن حيازة الخط العربي على رتبة مادة اختصاص كان تقديرا خاصّا من نزر قليل من المديرين يُسندهم رهط من المدرسين كانوا أجمعوا أمرهم على خوض التجربة، يؤازرهم في ذلك هامش التطرّف الذي كان مكفولا للجامعة التونسية قبل أن تحنّط في المنظومة الحالية.

ولم تعمّم التجربة ولم تعمّر وإنّما إقتصر وَقْفها على المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس بداية ليمتدّ إلى نظيره بمدينة قابس ليتوقف مدّها عندهما مسجّلة زهاء العشر سنوات بصفاقس وما دونها بقابس لينقطع نسلها في جوان 2011 بتخريج آخر دفعة في إختصاص الخط العربي.

وصورة المشهد أننا في سنة أولى ما بعد الثورة وفي مثلها استعادة للهويّة وفي نظيرها ديمقراطية، نعجز برغم كلّ هذه الحوافز عن حماية الخطّ العربي رمز هويتنا من التقاعد القسري والتأبيد التاريخي، فما يبقى لنا سوى حقّ نعيه وتأبينه بعد أن مُنعنا من حقّ علمه.

إستئصال أم «تقييم» وتقويم ؟

إنّ هذه التجربة المغفور لها قام عليها أساتذة أجلاّء جدّوا في إرسائها إلى أن استقامت إلى ما انتهت إليه، فبدا منها في أواخر سنينها خطّ سير جليّ وتأصيل لمنهج بحثي بيّن ممّا أجرى على الألسنة والأقلام معجما لفظيّا أحيى متردّم و أرسى مبتدَع.

والشواهد على ذلك مذكرات الطلبة وأعمالهم الخطيّة التي تنبئ بأنّ حراكا فنيّا يدبّ في فئة من طلبتنا يسهر على توجيهه أساتذة تدفعهم حماستهم إلى عطاء غير محسوب.

غير أن هذا المنجز نختلف عليه كإطار أستاذي ونتنازع في شأنه حتى تهافت عليه المتهافتون وأُسقط اختصاص الخط العربي من مشاريع مطالب تأهيل الإجازات ضمن نظام إ.م.د. وأتبع بشطب نهائي من إصدارات اللّجنة القطاعية للفنون والحرف.

والمتأمل في مسار التجربة يلمس أن القرار بالإحداث طرأ دون رؤيّة كما الإلغاء صدر بغته ولم يتبعه ضجيج لكأنما هو طارئ حلّ بيننا فلم نحفل به وهجرنا فلم نأسف عليه. ولئن كان مَقدمه لا يكلفنا الحجّة لأنه الخط العربي وكفى لولا التسرّع والعفوية اللّذان صاحباه، فإنّ إلغاءه بلامبالاة أو احتجاج يفضح إلى أي مدى ينخر الارتجال تعليمنا عالِيه(كما واطيه) حتى عُدّ ذلك قاعدة فيه.

هذا السلوك (المبدئي) الذي يَصِمُ جامعتنا تساوت معه الأضداد والتقت عنده الترّهات بالمُحْكمات حتى لم نعد نَميز الغثّ من السمين فغَشينا العُمي في التقدير وانتفت فينا القدرة على المفاضلة بل نأسف أحيانا حتى على قعودنا عن الردود الإنفعالية على ما ينتابها من السلبيّة. إنه بإختصار التسليم والخنوع واللامبالاة يَسِمُه المشهد الذي انسلخ فيه إختصاص الخطّ العربي عن دوره في الحياة التشكيلية في كلّ من معهديْ صفاقس وقابس وبالتالي في تونس عموما.

ألم يكن بوسعنا أن نقعُد للتقييم ونعمل على التقويم ونطمح إلى التعميم؟ أليس الخطّ العربي حقيقًا بذلك، وهو في الفنّ غزا سحره العالم فشدّت إليه الرحال ومالت إليه الأعناق وإشرأبت إليه الأبصار وافتتنت به المُهج من بني عُرب وعجم وفرنجة ؟

و لو خطر لنا تدارك التجربة فلن تسعفنا المحفوظات لأن الأرشيف إن وُجد فلا يسعنا أن نعثر في محتوياته على ما يعني تلك التجربة لأنها لم تكن يوما هدفا للدراسة والبحث بداخل المؤسسة من قبل العاملين بها لكأنّما هي ملك لأصحابها من القائمين على تدريس الخطّ العربي لا أصلا معرفيّا عموميا، والحال أنّ المؤسسة باقية والأشخاص عابرو سبيل. فلو كنّا قمنا بالدراسة وانتهينا جدلا إلى وجوب إلغاء الإختصاص فإن من الحتمية العلمية أن يقف المتسائل على الرأي ونقيضه وعلى الحجج العلمية أو البيداغوجية وحتى اللوجستية التي رجّحت كفة الإلغاء فيقع منه ذلك موقع التقدير وإن اختلفت معه. إلاّ أنّ صاحبنا يبقى سؤاله معلّقا، ما قد يحفزه إلى أن يفترض جوابا مفاده أن نيّة الاستئصال واردة تدفعها اللامبالاة والهشاشة العلمية والإفتقار إلى الشعور بالمسؤولية.

للخطاط متعتان...

إنّ لهذا الحكم معقّبات خطيرة على كياننا الثقافي والتعليمي لم يُحتسب تقديرها، لانّ القطع مع هذا الإرث ومنع التواصل معه يُسوّق لسياسة الإذعان، والحال أن التخصّص في الخط العربي مطلب طلاّبي وأن تذوّقه رغبة جماهيرية والتفريط فيه هو محاولة للإلتفاف على هذا الإجماع بقصد أو بدونه. والمريب حقا أن هذا القرار يكرّس سياسة اللإغتراب ويحُول بين طلاّب العلم وذُوّاق الفن بن بناء الجسور مع هذه القيمة الإبداعية الساكنة لتعود سيرتها الأولى في الحياة و تفعل فيها فعلها. وهو شرف لنا نحوزه ومدخل لنا إلى العالمية نتبوّؤه إن نفذنا إلى العمق التاريخي للخطّ العربي وكشفنا عن المحفزات والآليات التي قضت بأن

يكون للأوائل تمكّن من صناعة الإبداع لم يتوقف له خَلَفٌ على امتداد الدولة الإسلامية إلى أواخر الخلافة العثمانية بآيات من الخطوط تترى تباعا نكاد لا نفاضل بينها حتى و إن اجتمعت في مخطوط واحد، لأنّ النسخ إن جُوّد على نحو ما رسمه مبدعوه فإنه الجمال وكفى، والرقعة إن خُط على نحو ما أراد له صنّاعه فهو الحُسن إلى المنتهى، والثلث إن كتب على نحو ما تمثّل لأربابه فهو أجلى صور البهاء. وقِس على ذلك بقية الخطوط العربية، لا هدف لها إلا معانقة الرّوعة، فهي لا تزايد على بعضها لأنها جميعها تحترف الحُسن إن في الحرف أو في الكلمة أو في الجملة مضاف إليه نُبل المقصد من المعاني إنْ في المقدّس من الذكر الحكيم أو في الجليل من حديث سيّد المرسلين أو في فصيح القول من لدُن الشعراء وذوي الرأي والمحدّثين.

و إن وُجد لدى البعض حيْف في الميل إلى نوع من الخط بعينه، فإنه ليس نحسبه إنتقاصا من بقية الخطوط العربية و إنما هو جِبلّة في الطبع تنزع بالإنسان إلى تنفيل إنطباعي لنوع الخطّ الذي يربو وقعه في القلب عمّا سواه.

هذا عن المستمتع بالخطّ العربي إستشارًا بصريًا، فكيف بالكاتب المقلّد الذي تجري لديه ذبذبات الخط في مجرى الجوارح والرّوح ؟

أليست متعته متعتين، متعة يحتسّها البَنان، والجسد من ورائه تسري فيه إرتعاشة النشوة عند حَراك اليد يتلوّى بين أناملها القلم ينزف مدادا بالقذف حينا وبالتقتير حينا آخر يبغِي له النزْف في المسار الذي قُدّ له ليكون هيأة ومعنى. ومتعة تستعذبها العين بنسق مضَاعف فور الانتهاء للتملّي لأنّ العين راكمت بالإبصار والإستحضار متعتين في آن، يلتذّ أوّلا بلحْظه لحُسن القوام والغاية في الرسم والجودة في الإتقان، و يلتذ- ثانيا باستعادته للخطاطة ليستطعم التقاطيع والهزات والأنّات كأنما يستعيد الكتابة.

هذا فيما يعني الكاتب المقلّد، أما الكاتب المبدع الذي يروم السيْر على نسق الأولين في الإبداع فإنّ المُتع لديه أبلغ شأوا وأوسع مدارا. فهو الذي تستقرئ عينه ظاهر الخط بما يجري في هيأته من آيات النضارة وتستحضر مداركه - متحفزة - ما يستنبطه من أطوار الصناعة ويتمثل هيبة المشهد عند مَخاض الفكر والتآليف بينها وعند الوضع في صورتها الخطيّة، مستذكرا إحجاماته وإقداماته، مستعذبا نوازعه بين أنّات الإحباط وزهْو الإنتشاء.

إنّ وضع حدّ لأمَد هذه التجربة من دون أن نكلّف أنفسنا التقييم والتقدير ونضع لذلك الآثار المكتوبة بالعلمية المطلوبة هو تجَنّ عليها وتعدّ على الخط العربي، رصيدنا الذي نشارك به في الإبداع الإنساني والذي لم تنل المنافسة من عُلوّ رتبته لانّ سقف الإبداع الذي تبوّأه عليه إجماع وهو ما لا يكاد يَحظى به أيّ حقل إبداعي آخر، فكيف بنا ونحن نشكو عُقما أو قصورا إبداعيا في مختلف فنون التشكيل نقطع معه بدل أن يكون حافزا لنا من جديد للمنافسة به على التألق لتكون لنا مكانة بين الأمم في عالم الفنّ.

غير أنّ الإستكانة إلى الموروث من الخط العربي والإحتماء بظله لا يمنحنا شرف المبدع لمجرّد إستعادة ممارسته، لانّ الإبداع فيه يقضي بتمثل سيرة السلف من الخطاطين بتقصيّ الآليات الانشائية والفكرية وميكانيزمات التواصل بينها ليتحقق لها ما يحفظه لنا التاريخ وتعترف لنا به الأمم الأخرى في مجال الفنون. كما لا يحق لنا في المقابل أن نستكين إلى الرأي القائل بأن الخط العربي نَفَدَ ريْعه وباح بكلّ أسراره و وَصْفة إجتراره مدوّنة بكتب تعليم الخط، فلا موجب لأن تتكفل الجامعة بالمهمّة لأنها دون مستوى أهدافها.

الرهانات الثلاثة : تجويد وتجديد فإبداع

الرأي عندي أن المؤسسة الجامعية هي عنوان الرهانات الكبرى لأيّ دولة، وتفعيل آليّات الإبداع في الخط العربي ومحاولة التجديد فيه هي أحد هذه

الأهداف التي يُفترض أن تختصّ به إحدى المؤسسات الجامعية فتعمل فيه باعتباره بحثا علميّا توفرّ له الضمانات والطاقات البشريّة والمادية وتُسوّق له في الداخل والخارج وترفع عنه ضيْم التاريخ وجوْر الحاضر فتزيح عنّا بذلك عقبة الإنبهار المحبط حيال خوارق العبقرية التاريخية للخطاطين العرب والمسلمين. فلا تثبطنّ من عزائمنا هالة القداسة التي أحاطت بالخط العربي والإلغاز الذي ألمّ به فنَذر المحاولة الإبداعية ونلزم النقل والتقليد، بل علينا درسه وتدريسه تجويدا وتعليلا واستنباطا.

فلئن أسعف الخطّ العربي بالحياة كمادّة للإختصاص فإنّ التجويد في مدار التقليد مطلوب بداية، لأنّه أضمن للمُجوّد في فهمه من الداخل بدل الوقوف عند الظاهر، فترقى لديه أسس بنائه إلى عيّنات من الكيْف في التشكيل والوضع بحُسن التوفية والإتمام والإكتمال والإشباع والإرسال والترصيف والتأليف والتسطير والتنصيل... ولا يُحبطنّ مقاصدنا الجاهز من الخطّ العربي في الكمبيوتر لأنه لا يُغني طالب العلم عن صدق تذوّقه وعن عمق الصلة به ولا يهَبه التأليف الأمثل لجمع الحروف.

والإسناد المطلوب في هذه المرحلة هو إعمال النظر في التاريخ وفي الاجتماع وفي نظريات الحسُن المصاحبة لتمكين متعلّم الخط العربي من أن يبلغ وعيه أيّ منظومة فنيّة يندرج فيها علمه وأيّ سيرورة إنشائية ينخرط فيها عمله. وتبعا لهذا الرصيد الحاصل والمتنامي لديه يتأهل لمتابعة ما يُفترض من المراحل اللاحقة. فالتقليد إن كان مداه بلوغ درجة مجوّد فإنّ الغاية منه ألاّ نحلّ في الحاضر بالماضي بترديد الخط كأحفورة متحجرة وإنما حفظه وتملّكه بالفعل والنظر يؤهلنا إلى وصل الماضي بالحاضر و استشراف المستقبل.

فالإلهام الفعلي في الخط العربي أوّله التقليد بدرجة مجوّد يتلوه التأليف بالإستنباط بدرجة مبدع، وما بينهما مرتبة ين المرتبتين بدرجة مجدّد وهو الذي يجوّد في النوع من الخط العربي فلا يستهجنه و لا يستبعده حتى يأتي فيه بأثر يُحسب له يُجيزه الراسخون في علمه. أما المبدع فهو هذه المرتبة التي يُفضي إليها متعلّم الخط وقد حذق التقليد ووضع بالتجديد ودلّت عليه أبحاثه الخطية والنظريّة بأنه من ذوي التشوّف وعمق النظر في الخط العربي ويتطلّع بالإستنباط إلى البدعة فيه. والغاية في ذلك أن تكون الحاضنة لهذا المسعى وحدة بحث في الغرض أو مخبر بحث متخصص للإشراف بعلميّة على إنجاح هذه المساعي بالتحفيز والتوفير والنشر والتدويل.

وعليه فلن يتوقف سبيلنا في الخط العربي عند الإجازة و إنما يُفترض أن يتعمّق فيه البحث بالماجستير إبتداء و بالدكتوراه إنتهاء تشكيلا وتنظيرا وإنفتاحا على علوم وتكنولوجيا العصر. فالعربية -وهي لغة القرآن ولسان أهل الجنة- لا تتقاعد عن التفاعل المنتج إن صحّ المسار وصدقت النوايا لأن من أسرارها وأسرارنا ما لم تنقشع عنه الحُجب وكلما اخترقنا إحداها استبدلت غيرها كأنما هي في تمنّع يُغري بالمغالبة.

في جدلية الثقافة

المولدي اليوسفي / جامعي، تونس

يعمّر الإنسان الكون مع مجموعة من الكائنات الأخرى، أطردها من حماه أم سخرها لخدمته، ويختلف عنها بكونه الكائن الوحيد الذي يبدع وجوده لا فقط بما يبذل من جهد، ولكن وخاصة، بما يبدعه عقله. فكل الكائنات الأخرى تبذل جهدا لتعيش لكنها تقوم بذلك بطريقة واحدة جُبلت عليها منذ وجودها ولم تغيرها. أما الإنسان فهو الكائن الوحيد الذي يبدع منهاج وجوده ولا يتوقف عن تطويره عبر تاريخه.

1 ـ تعريف الثقافة :

وذلك الإبداع هو الثقافة دليل أنسنة الإنسان ومجسّدة اختلافه عن غيره من الكائنات فهو الوحيد من بينها الذي لا توفر له الطبيعة ضروريات حياته وإنما يعمل فيها من أجل تغييرها مخضعا إياها لخدمته، لذلك ندمج ضمن تعريفات الثقافة أنها كل ما يعرضه المجتمع الإنساني مختلفا عن الطبيعة.

يحقق الإنسان وجوده ويكتسب معاشه عبر ما يحدثه من تغيير في الطبيعة وذلك بما يبدعه من سلوكيات وطرق اكتساب وتعايش وكل ما له علاقة بوجوده. وممّا يدل على أن هذا الإبداع ليس طبيعيا عند الإنسان هو تطوره على أنقاضه فكل جيل يطور ما ورثه عن سابقيه. أما بقية الكائنات فإن ما تقوم به لا يعرف التغيير إطلاقا.

لذلك تتفق كل العلوم الإنسانية في اهتمامها بالإنسان على أنه كائن ثقافي وكل ما تدرسه هذه العلوم من عادات وتقاليد ومعارف وطرق اكتساب معاش وأنماط حياة هو من إبداع الاجتماع الإنساني وهو ما يشكل ثقافة الإنسان ككل مركب فالثقافة، ولئن احتوت ما ذكر، فهي ليست مجموع تلك العناصر وإنما هي كل مركب مما يتعلمه الإنسان أثناء نشأته في المجتمع ومما ينتجه أثناء وجوده.

فالثقافة هي ما يجده الإنسان في محيطه وما يحذقه أثناء نشأته وما يوجهه أثناء وجوده وكذلك ما يبدعه أثناء ذلك. جاء في لسان العرب لابن منظور «ثقف الشيء ثقفا وثقافا وثقوفة: حذقه. ورجل ثقف وثقف: حاذق فهم... ورجل ثقف لقف إذا كان ضابطا لما يحويه قائما به... وثقف الرجل ثقافة أي صار حاذقا. [كما نجد ايضا مفهوم التربية أو التكوين والتوجيه].

وفي حديث عائشة تصف أباها رضي الله عنهما وأقام أوده بثقافه، الثقاف ما تقوم به الرماح تريد أنه سوى عوج المسلمين » (1).

ونجد في التعريف الأنتروبولوجي عموما ما يتماشى

وهذه المعاني إذ الثقافة هي ما يجده الفرد في المجتمع الذي ينشأ فيه فهو يثقف، أي يجد، مجموعة من السلوكيات والعقائد والإدراكات والمعارف فيثقفها، أي يحذقها، ويقوم بها، أي يخضع لها وتوجه لا فقط نشاطه المادي كطرق انتحال المعاش ومواجهة الطبيعة ونمط المعيشة بل وكذلك سلوكه الروحي مثل تمثله للكون ومعتقداته وتضبط كل ما له علاقة بعلاقاته التي تربطه ببقية أفراد المجتمع. فالثقافة هي التي تصوغ شخصيّة الفرد ذلك أن «**الإنسان ابن عوائده ومألوفه لا ابن طبيعته ومزاجه**» (2). ثم يكون الفرد نفسه أداة ثقافة إذ ينشئ عليها من يأتي من بعده لذلك يعرّف لنتون الثقافة بمقولة «**مشترك وموروث** (3) - Partagé et transmis؛» . ومن الخطأ المنهجي في تعريف الثقافة التغافل على دورها الأساسي المتمثل في صياغة شخصية الفرد. فأثناء نشأته يكتسب الفرد تحت سلطة الإكراه التي يمارسها الاجتماعي (4) مجموعة من السلوكيات ويستعمل مجموعة من الأدوات (5) ويستوعب عددا من المفاهيم ويتبنى عقائد وهذه ككل مركب هي مكونة شخصيته.

2 ـ جدلية الثقافة :

الثقافة هي التي تصبغ شخصية الإنسان، إذ في كل فرد سمات الشخصية الأساسية لمجتمعه فهو لا يوجد إلا فيها ولا يكون إلا بها، إنه ما تصنع منه ثقافة مجتمعه فالأنسنة هي الثقافة. إلا أن طبيعة الثقافة للانسان تعني انه كائن ثقافي دون أن يعني ذلك أن لهذه الثقافة نموذجا مطلقا وإلا أصبحت ثقافة الإنسان خارجة عنه وطبيعة قارة له مثل طبائع الكائنات الأخرى وبذلك يكون للإنسان ثقافة قارة لا تتغير ولا تعرف التحول وليس له فيها أي دخل وإنما هو يوجد فيها كما يوجد الحيوان في طبيعة قارة. ولكننا نعلم أن الثقافة التي تصبغ شخصية الإنسان هي من إنتاج المجتمع الإنساني وهي بالتالي متغيرة حسب تغير منتجها.

ولكن عندما نقول إن الثقافة تصبغ شخصية الفرد وأنها تتغير بفعله فإن ذلك يبدو متناقضا إلا أننا نتجاوز هذا التناقض الظاهري عندما نأخذ بعين الاعتبار ما يفرق الإنسان في ذاته عن سائر الكائنات الأخرى وهو العقل الذي «**يعتبر تقريبا؛ بالإجماع كخاص بالإنسان** (6)». وهو «**الشيء الوحيد الذي يجعلنا أناساً ويفرقنا عن البهائم**» (7) فالإنسان من حيث هو ذو عقل، ولو أن هذه السمة موجهة في وظيفتها من طرف الثقافة، فعال في محيطه وفعاليته هذه تجسيد لدور عقله في إنتاج وجوده وهو دور ولئن بقي جزئيا جدا مقارنة بهيمنة الثقافة، فإنه مصدر ما تعرفه الثقافة من تغيير.

إن إعمال العقل أساسا عملية ثقافية ذلك أنها تتم في إطار الثقافة التي تنتج المفاهيم أداة إدراك موضوع الفكر وفيها كذلك يتدرب العقل على استعمال المفاهيم واستنتاج القوانين فلكل ثقافة مجموعة من المعارف والمبادئ والقواعد المعتمدة في النشاط العقلي لاكتساب المعرفة يتبناها أبناؤها وهي التي يعنيها لالاند بالعقل المكوّن (بإدغام الواو وفتحها) المكتسب جماعيا عبر الوجود الاجتماعي. فهي ما يُكتسب لا شعوريا عبر التاريخ. ومن هنا جاءت فكرة الحديث عن العقل الأوروبي أو العربي.

إلا أن هذا القول عمومي ومبهم فعندما نقول هناك تراكم معرفي سواء أخذنا المعرفة على أنها فعل أن تعرف أو على أنها «**الشيء المعروف** (8)» فإننا نقر بوجود طرق معرفة ينتهجها فعل المعرفة ومعلومات علمية (أشياء معروفة) يكتسبها الإنسان من المخزون الثقافي (المشترك المورث) وهذه الطرق المكتسبة وهذه المعلومات الموروثة محدثة فإن لم تكن وليدة لحظة معينة فإنها تراكمت من مساهمات حدثت كما يتكون كل جسم من ذرات. وكما تشكلت وتتشكل تضاريس سطح الأرض بتفاعل عوارضها الذاتية مثل مركباتها وحركتها، مع ما يعرض لها في محيطها مثل احتكاكها بالريح وتأثير المناخ فيها وتبدل أحواله من حرارة

وبرودة وربما بالبراكين والزلازل وهي تلك اللحظات التي يشهد فيها سطح الأرض حركة عنيفة تؤثر عليه وتحدث فيه تضاريس جديدة كذلك تعرف الثقافة، إضافة لما يتكون فيها من إنتاج عوارضها الذاتية وهي الحركة الداخلية التي تعشيها وتتجسد في رضوخ الفرد للثقافة وفعله فيها في نفس الوقت، لحظات تشهد فيها حركة عنيفة تهزها من الداخل وذلك أثر اصطدامها بالآخر تثاقفا أو انثقافا (9).

لقد عاش العرب، مثلا، زمنا طويلا في تماثلية مطبقة اقتصر إنتاجهم على أشعارهم ولما برز فيهم الإسلام كان بمثابة البركان الذي هزهم من الداخل وأضاء لهم العالم فضربوا فيه ناشرين دينهم ومكتشفين الثقافات الأخرى ومكوناتها فأثروا وتأثروا وكانت الثقافة الإسلامية التي شهد لها التاريخ بالأهمية.

3 ـ جدلية المكِوّن والمكوَّن:

ما ينتج بالثقافة من جراء عوارضها الذاتية هو من الإنسان بفعل العقل المكِوّن (بإدغام الواو وكسرها). الذي يوجهه العقل المكوَّن (بإدغام الواو وفتحها). فما ينتجه العقل المكِوّن يتحول إلى جزء من العقل المكوَّن. مما لا شك فيه أن أكثر ما ينتجه العقل المكِوّن يسقط وإنما يمكث ما يقبله العقل المكوَّن فيركمه ضمن مكوناته ليصبح مما يبقى بعد أن ينسى الإنسان ما تعلمه.

فالعقل المكِوّن ولئن احتوته الثقافة، أو لنقل تحديدا احتواه العقل المكوَّن، فإنه ذو خاصية من حيث هو فاعل حر في المكوَّن. فلئن كان العقل المكون منطلق العقل المكِوّن أو لنقل إن مكانة العقل المكِوّن من العقل المكوَّن انه بذرة منه وفيه، فإن هذه الوضعية لا تلغي خصوبته وأهمية دوره. وفي نفس السياق نقول إن الثقافة فاعل من حيث هي موجه للمثقف وهي إطار للفعل إذ أنها من حيث هي متغيرة يحصل لها ذلك من خلال ما يعرض فيها من إنتاج العقل المكِوّن

وضمن هذه الجدلية يتضح لنا أمر آخر وهو أن قوة العقل المكِوّن من قوة الثقافة ذلك أن هذا العقل وإن كان حرا فإنه يبقى إنتاجا لثقافة معينة وقوته لا تكون إلا بقوتها التي لا ينتجها غيره في إطار ما تسمح به وعلى قدر ما يحققه من تحرره منها. فعندما ينتج العقل المكِوّن فإنه يحدث في الثقافة ويستمر ما يحدثه بقدر ما تستوعبه الثقافة وعلى قدر ما يتمكن هو نفسه من الابقاء على ما أحدث وتفعيله مع مكونات الثقافة حتى لا يكون ما أوجد منكرا فيها وكلما أنتج محدث في الثقافة واستوعبته تقوى فيها قابلية المحدث وبذلك يقوى فعل العقل المكِوّن وتقوى في النهاية الثقافة.

ويكفي أن ننظر إلى الثقافة الأوروبية، ونتذكر أنها رفضت يوما ما قبول فكرة دوران الأرض لنتبيّن مدى إمكانية تقبل الثقافة للمحدث عندما ينشط العقل المكِوّن والثقافة الأوروبية اليوم تؤكد أن هذه القوة التي تتسم بها ما هي إلا إنتاج تقبلها للمحدث.

«إن **نشأة العلوم الإنسانية في القرن التاسع عشر كانت نتيجة العوائق التاريخية والعلمية التي عرفها المجتمع الصناعي** (10)» لكن هذا لا ينفي أن العلوم المشار إليها هي أساسا نتيجة تقبل الثقافة الأوروبية للمحدث وتخلص العقل المكِوّن من الموروث وذلك نتيجة نضاله الذي يتجسد، خاصة، في فكر فلاسفة التنوير.

عندما نتحدث عن قوة الثقافة فإننا لا نقبل ولو فرضا نمذجة الثقافات إلى قوية وضعيفة، فما نقصده من قوة الثقافة هو ما يتجسد من فعلها في المحيط الكوني وانحسار دورها فيه دليل على ضعفها. إذن فالقوة، كما الضعف، ليست طبيعة تصبغ ثقافة دون أخرى وإنما هي مرحلة. فالمرحلة التاريخية، إذن، هي التي توصف بالضعف أو بالقوة.

فالثقافة الأوروبية اليوم مهيمنة لأنها قوية وقوتها تتجسد في مدى انتشارها وهيمنتها وصبغها لغيرها

من الثقافات وذلك بفضل ما أُحدث فيها منذ عصر النهضة من فعل العقل المكوّن الذي ولئن حافظ على ذاتيته في إطار العقل المكوَّن الذي يعود إلى الاغريق فإنه طور هذا الإطار بما أحدث فيه وبما جعله متقبلا للمجدث، ذلك أننا قلنا إن ما ينتجه العقل المكوّن عندما ينصهر في الثقافة يصبح من العقل المكوَّن كما أن الثقافة العربية الإسلامية عندما فعل فيها العقل المكوّن وأثراها كان الإطلاع على الفلسفة اليونانية بمختلف مدارسها وعلى ثقافة الفرس فكان تاريخ قوة للثقافة الإسلامية فأثريت وأثرت إذ كانت مصدرا مهما للثقافة الأوروبية دون أن تفقد خاصيتها كثقافة إسلامية لها سماتها الخاصة والمتجسدة أساسا في تمثلها للكون وفي جملة القيم المنضمة لمجتمعها. ووجود من رفض أفكار غيره ضمن هذه الثقافة لا يعني رفض الثقافة لأحدهما. ذلك أن من قوة الثقافة أن لا ينتصب من يدعي ملكيتها أو التكلم باسمها. فموقف الغزالي من ابن سينا والفارابي (11) ليس رفضا من الثقافة الإسلامية لما كتبه الأولان ولا تزكية لموقف الغزالي وإنما هو تفعيل العقل المكوّن داخل العقل المكوَّن وفيه إثراء لكليهما.

ولا يكون الضعف إلا عندما يرفض المحدث ويضعف العقل المكوّن فلا يستطيع التخلص من ضوابط العقل المكوَّن ذلك أنه بما هو أحد مظاهر الثقافة فإنه يتسم بما تتسم به الثقافة من تسلط على الفرد لذلك يمنع الذهن من الخروج عن ضوابطه إلا أن العرض الذاتي للعقل وهو أساسا التحرر في خضوعه للعقل المكوَّن بل إن الأول كما ذكرنا نتاج للثاني وتعبر الأنتروبولوجيا عن هذا بـ «**المفارقة الثقافية**» المتمثلة في كون الثقافة جامدة ومتحركة أي ثابتة ومتغيرة في آن واحد وما التغيير إلا دليل على حركية العقل المكوّن وإثبات لحريته والمثقف بما هو إنتاج للثقافة فإنه ينطبق عليه ما قيل عن العقل المكوّن الذي يتحرر من العقل المكوَّن في خضوعه له أي المثقف وهو إنتاج لثقافة معينة هي التي تصوغ عقله وتوجه عملية التفكير عنده فإنه يحدث فيها فيصبح مثقِفا (اسم فاعل) وبذلك يكون منتجا لوجوده محققا لذاته ومثريا لثقافته فيكون دورا (فاعل) على الساحة (الثقافة) فيفعل فيها رغم أنها هي التي توجهه.

وينتُج فعل المثقف عن العرض الذاتي للعقل الذي هو حريته وعن وعيه بذاته ومتحركا على ايقاع محيطه الثقافي، من حيث هو مجموعة أسئلة، ويتحدد وعيه حسب استيعابه للتجربة التي يعيشها في محيطه الضيق (الأسرة - العشيرة - القرية- الحي) وظروفه الذاتية وهي الطبائع التي يعرف بها المحيط المقصود وهذه بطيئة التحول «لا يكاد يتفطن له (التحول) إلا الآحاد من أهل الخليقة» (12) وحسب المتغيرات المرحلية وأحواله المتغيرة على إيقاع الظروف الاقتصادية والسياسة وكل المتغيرات السريعة. كما يلعب توجهه الذاتي دورا حاسما وذلك حسب ما يحدده لنفسه تفاعلا مع الثقافة ووعيه بانتمائه.

أ ـ انتماء تعقدي :

فإن كان وعيه بانتمائه تعقديا وذلك نتيجة عقدة خوف لا شعوري من خطر يمثله المحدث وهي حالة تعتري الفكر وتجعله مضطربا وتنتج عن انحسار الثقافة وتراجع تأثيرها في المحيط الكوني فيتقوقع المفكر على ذاته وتصبح الثقافة لا مساحة فعل وإبداع بل بوتقة مغلقة يطحن فيها الماضي ويسودها التقليد ولا يكون للمفكر أي إحداث ولا يتعدى المجهود الفكري عنده استيعاب آليات العقل المكوَّن وتتحول أدوات التحليل إلى متون تحفظ لذاتها وتنسى طرق الاستفادة منها فلا يكون للمفكر دور الفاعل وإنما يكون منفعلا (-pas sif) فالخوف من القادم الزاحف المسبب للانحسار أو لبوادر الانحسار حالة غير طبيعية فالفكر يكون تحت تأثير محددات لا شعورية تدفع انفعاليا وفي هذه الحالة لا يكون للعقل دور فعال. وتحت وطأة التقليد تتحول آليات التفكير إلى دغمائيات وبتحولها عن طبيعتها تتحول عن وظيفتها فبعدما كانت أدوات استيعاب

وتحليل تصبح أدوات تكبيل وبما أن الواقع يطرح دائما أسئلة على العقل المكوَّن الذي قلنا إنه يتسم بالحرية فإنه سوف يشتغل بتلك الآليات (دغمائيات) فتتحول العلوم إلى شعوذة وتتحول الآليات عن طبيعتها بتحولها كما قلنا عن وظيفتها ويتحول كذلك إنتاج استعمالها وتصبح الأفكار خرافات تتحول إلى أصنام يشتغل العقل المكوّن في تمجيدها وإكسائها شرعية مفتعلة وتنشط الأسطورة ويتراكم اللامعقول «معقلا» فالأسطورة وإن كانت غير عقلية (13) «**non réfléchi**» فإنها غير خالية من نظام داخلي تبنى عليه تبعا للسؤال الذي يطرحه الواقع وللصورة التي يتمثلها العقل المكوّن للسؤال وللجواب الذي يبتكره له فلا يكون جهد العقل موجها للبحث عن علة أو تبعة وقائع وإنما يجتهد لإرضاء السائد وتبريره وتسخر لذلك اللغة فهي التي تمرر آليات العقل المكوَّن وهي الدلائل التي من حيث هي لفظ تعكس المدلولات من ناحية ومن ناحية أخرى تدخل في إطار الآليات الداخلية للغة وفي عملية جدلية مع العقل تثرى اللغة ولكن في هذه الحالة تثرى بمفاهيم مكبلة للعقل وتسود عقلية التقليد ويحارب كل محدث (14) ويتحول التشبث بالموجود إلى انبهار بمصدره وهو الماضي فيمنع رؤية الواقع إذ يتحول إلى عائق ابستمولوجي في دراسة الواقع وتصبح الساحة الثقافية مجرد صدى يرجع صوت الماضي وربقة تتحكم في العقل ولقد تفطن ابن خلدون إلى العلاقة بين ضعف الثقافة وضعف العقل ويتجلى ذلك في قوله «ثم إن المغرب والأندلس لما ركدت ريح العمران بهما، وتناقصت العلوم بتناقصه، اضمحل ذلك منهما، إلا قليلا من رسومه تجدها في تفاريق من الناس، وتحت ربقة من أهل السنة (15)».

ب ـ انتماء واع :

وأما إن كان تفاعل المثقف مع الأسئلة التي يطرحها واقعه (16) يجعله يشعر بانتمائه على إيقاع عصره فإن فعله يكون متخلصا من الدغمائيات لأنه يعي أن ما يطرحه الحاضر يتطلب البحث والتفكير فيه انطلاقا من مفاهيم تتجاوز تلك الموروثة لأن من أوليات الشعور بالآن فهم أنه مختلف عن الماضي فيصبح العقل المكوّن باحثا عن التجاوز، تجاوز ما صلح للماضي فالوعي باختلاف المرحلة يؤدي إلى الوعي بضرورة التفكير فيها باختلاف عن الماضي وهذا يجعل العقل متخلصا من ضرورة التقيد بالموروث لا القطع معه وإنما بتثويره قصد تحيينه ويجعله أيضا ساعيا لتأكيد الذات وإنتاج ما هو خاص بالمرحلة من تحليل وآليات بحث ويتطلب ذلك إضافة إلى تفعيل الموروث أن يتخلص المثقف من كل المكبلات بما في ذلك الانتماء الأيديولوجي الذي تفطن جل المهتمين بدراسة المجتمعات بموضوعية لأهميته إلى درجة تشابه المفردات بين ابن خلدون وج. ب. بورديو رغم اختلاف بيئتيهما في الزمان والمكان والثقافة فالأول يرىأن «الكذب متطرقا للخبر بطبيعته وله أسباب تقتضيه، فمنها التشيعات للآراء والمذاهب...» ويرى الثاني أن علم الاجتماع في القرن العشرين قد يكون استطاع أن يتخلص من طموحات الفلسفة الاجتماعية دون أن يكون في مأمن من عدوى الأيديولوجيا (17). فالتخلص من التشيع يجعل المثقف وظيفيا حقا ذلك أن الانتماء الأيديولوجي يؤدي غالبا إلى التفكير من خلال آليات الايديولوجيا وهو ما يمكن أن يتحول بدوره إلى عائق ابستمولوجي.

4 ـ المثقف الوظيفي :

والمقصود هنا بالمثقف الوظيفي هو ذلك الذي يتحسس أسئلة عصره ويبحث فيها بكل موضوعية مستشعرا مسؤوليته حاصرا وظيفته في ما يطرحه عليه الآن، وبذلك يكون دوره انعكاسا لدور العقل المكوّن في العقل المكوَّن فيحدث فيه ويثريه خلافا للمثقف العاطب والذي برضوخه للدغمائيات يسقطها دون أن يطورها فلا يستفيد منها ولا يفيدها، ويتحول

وقوعه تحت ربقة الموروث لعائق ابستمولوجي يحول بينه وبين فهم الماضي وتدبر الحاضر، فلا هو يعيش ماضيه لأن الماضي مضى بكل ما فيه والمتشبث به يعيش وهما ولا هو يفيد حاضره وأنّى له ذلك وهو لا يمكن أن يعيه أصلا ما دام ينظر له من خلال الماضي. لذلك يكون مستهلكا للموروث ومدمّرا للحاضر ومن هنا جاء وصفه بالعاطب. ذلك أن ما أنتج للماضي لا يمكن أن يصلح للحاضر وإلا أقررنا بجمود المجتمع بل إن المتشبث بالماضي لا يكون متخلفا لا عن واقعه فقط بل وعن نقاط القوة في ماضيه (18). كما أن الناظر لحاضره من خلال الايديولوجيا يقع في الإسقاط ذلك أن التزامه الأيديولوجي يسخره لخدمة الايديولوجيا أكثر من البحث في التساؤلات التي يطرحها الواقع.

أما المثقف الوظيفي فإنه يبدع بما يحدث تجانسا مع «الآن» وبذلك يشحذ فكره وينمي طاقة استيعابه ويثري ثقافته ويتخلص بذلك من عقدة الخوف من الآخر لأن تفعيل عقله مع محيطه الثقافي يجعل شخصيته جد منتمية لثقافته، وهذا الشعور يجعله يكتشف في تلك الثقافة عناصر القوة التي تواجه الآخر ويعيش مرحلته فعلا ويؤدي دوره كمثر لمكونات ثقافته ويكون العقل مؤكدا لذاته ومجسدا لخاصيته وهو تحرره ولا يكون صدى استهلاك للماضي بل فعلا مساهما في التاريخ الثقافي الذي ما هو إلا محطات إبداع فإن خلا الزمن من الإبداع فهو عدم، فعندما يقول محمد عابد الجابري «**والحق إن التاريخ الثقافي العربي السائد الآن مجرد اجترار وتكرار وإعادة إنتاج بشكل رديء لنفس التاريخ الذي كتبه أجدادنا...**» (19) فإنه يقر بأن الإبداع في الثقافة العربية متوقف منذ زمن طوله من طول ركون العقل المكوّن للدغمائيات وعجزه عن تجاوز هذه الوضعية. إن المثقف هو المسؤول عن حالة إعادة إنتاج الماضي هذه، وما هذه «**التفريقات**» على حد تعبير ابن خلدون التي تبرق بين الحين والآخر في التاريخ إلا دليل على قدرة المثقف على الخروج من هذه الحالة وتفعيل العقل إبداعا على إيقاع العصر. ولا يكون المثقف وظيفيا ما لم ينفطن إلى ما يطرحه عليه الواقع من تساؤلات وإن لم يعمل عقله من أجل البحث في ذلك، وتلك هي أولى مسؤولياته.

المصادر والمراجع

1) ابن منظور، لسان العرب 1990 دار صادر بيروت
2) عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة 1979 دار الكتاب بيروت
3) محمد وقيدي، الثقافة والأيديولوجيا. دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1983
4) أبوحامدالغزالي، المنقذ من الضلال. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع 1980 .
5) محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي. 1991المركز الثقافي العربي الدار البيضاء
6) A. Lalande, Vocabulaire Technique Et Critique de la Philosophie – P . U . F Paris 1983.
7) - Descartes, Discours de la méthode. Page 32 – Garnier Flammarion Paris 1966
8) P.BOURDIEU, J-C.PASSERON J-C.CHAMBOREDON, Le métier de sociologue. 1968 , MOUTON / BORDAS . PARIS.

الهوامش والإحالات

1) ابن منظور، لسان العرب ج: 9 ص: 19-20
2) ابن خلدون، المقدمة، ص: 219
3) R. Linton ; le fondement culturel de la personnalité
4) E. Durkheim, les règles de la méthode sociologique - Presses Universitaires du France Paris 1992
5) يرى لنتون أن تأثير الأشياء المصنوعة كأحد مكونات الثقافة مهمّ على نمو الشخصية R. Linton; Le-fondement culturel de la personnalité.
6) A. Lalande, Vocabulaire Technique Et Critique de la Philosophie – P . U . F Paris 1983 .
7) Descartes, discours de la méthode. Page 32 – Garnier Flammarion Paris 1966.
8) A. L Lande ; matière «connaissance».
9) تثاقفا وذلك عندما يقع اتصال بين ثقافتين أو أكثر وتؤثر كل واحدة في الأخرى وتتأثر بها. وهي عملية الاتصال بين حضارات الشعوب التي عرفتها الإنسانية عبر التاريخ.
انثقافا عندما يكون الاتصال من باب الهيمنة فتهيمن ثقافة على أخرى فتشوهها أو تقضي عليها نهائيا.
10) محمد وقيدي، الثقافة والأيديولوجيا ص 56 . دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1973.
11) كفر الغزالي كلاً من ابن سينا والفارابي (المنقذ من الضلال ص. 98 ،99) دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع 1980.
12) عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة ص 46 .
13) A. La lande ; matière «mythe».
14) اقتران حرق مؤلفات ابن رشد وتكبيل العقل المكون بتراجع الثقافة العربية الإسلامية أمام هجوم أروبا أكبر دليل على ما قلنا .
15) عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة ص 393 .
16) طبعا ننطلق هنا من بداهة أن الواقع يطرح أسئلة وأن المفكر الواعي هو الذي يتفطن لها والمفكر الوظيفي هو الذي تتحول عنده تلك الأسئلة إلى هم دائم يشغله.
17) المقدمة، ص: 57، ويقول ب. بورديو
la sociologie du XX siècle peut avoir renoncé aux ambitions de la philosophie sociale sans être» pour autant à l'abri de contaminations idéologiques» P 35
18) في إطار ندوة علمية حول" التاريخ والتراث «نظمها المعهد الأعلى للحضارة الإسلامية قدمت الأستاذة منجية السوائحي مداخلة تحت عنوان «قراءة الطبربي لنصوص المرأة في القرآن» بينت أن قراءة الطبربي متقدمة جدا على فقهاء جاؤوا بعده بما فيهم فقهاء من عصرنا.
19) محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي ص 46.

في أجناسيّة «مذكّرات» الشابي

فوزي الزمرلي / جامعي، تونس

شرع أبو القاسم الشابي في تدوين يوميّاته بداية من غرّة جانفي 1930 ثمّ توقّف عن كتابتها خلال شهر فيفري من نفس السنة (1) فتولّت الدار التونسيّة للنشر إصدارها بعد وفاته في كتاب موسوم بـ «مذكّرات» (2)، استنادا إلى الفقرة التي ضمّنها ميثاقا سرديّا أثبت أنّه يعتبر تلك اليوميّات منتمية إلى جنس المذكّرات (3). غير أنّ الدارسين لم يكترثوا بتلك المسألة الأجناسيّة، إذ ذهب بعضهم إلى أنّ تلك النصوص تنتمي إلى جنس المذكّرات (4) وأدرجها بعضهم الآخر في جنس اليوميّات تارة وفي جنس المذكّرات تارة أخرى (5)، معربين -بذلك- عن زهدهم في الاستنارة بنظريّة الأجناس الأدبيّة لفحص الخصائص الأجناسيّة التي تنطوي عليها تلك النصوص وضبط النظم المتحكّمة فيها، رغم أنّ تلك العمليّة ليست عمليّة شكليّة تصنيفيّة بقدر ما هي مسلك قويم إلى تحديد أدبيّة تلك النصوص السرديّة واستخلاص دلالاتها وضبط قيمتها.

فكتّاب المذكّرات يتوجّهون بالدرجة الأولى إلى القرّاء ويدوّنون مذكّراتهم رغبة منهم في نشرها، لأنّهم يكونون في أغلب الأحيان من ذوي الشهرة، في حين أنّ كتّاب اليوميّات يتوجّهون إلى ذواتهم ويتكتّمون على تلك النصوص المحتفلة بأسرارهم الخاصّة، رغم شعورهم بإمكانيّة اطّلاع الناس عليها في يوم من الأيّام. فضلا عن أنّ المغمورين منهم لا يجازفون بنشر نصوص متعلّقة بحيواتهم الخاصّة ولا يتيسّر لهم العثور على ناشرين مستعدّين لإصدارها (6).

وبما أنّ الشابي أصبح من الشعراء الأعلام خلال المرحلة التي دوّن فيها يوميّاته المنتمية في تقديرنا إلى جنس اليوميّات المضادّة، فإنّ تلك النصوص السرديّة المتعلّقة بحياته الخاصّة لم تستقلّ عن جنس المذكّرات استقلالا تامّا ونمّت عن أنّه استحضر صورة قرّائه المحتملين وقت التدوين وفكّر في نشرها ورواجها، مثلما فكّر محمد الحليوي في نشر رسائله الخاصّة ورسائل الشابي والحليوي خلال تلك الفترة بالذّات (7).

وإذا كان انتماء تلك النصوص السرديّة إلى حقل الحكي الحقيقي يدعم اتّصالها بالمصاحبات النصّيّة (Paratexte) التي تشكّل العتبات (Seuils) المنفتحة على أشعار الشابي، فإنّ نهوضها على أركان اليوميّات يحتّم علينا إدراجها في سياق نشأتها للتمكّن من الوقوف على مولّداتها ورصد مقاصد مؤلّفها، ويدفعنا إلى تبرير انقطاع الشابي عن تدوينها انقطاعا نهائيّا للتمكّن من تحديد نظرته إلى جنس اليوميّات وتبيّن موقفه من التوسّل به في فترة حاسمة من فترات حياته. خاصّة أنّ الدارسين أعرضوا عن خصائصها الأجناسيّة وقاربوها باعتبارها وثائق موضوعيّة صالحة لترجمة حياة صاحبها فطمسوا بذلك قيمتها الحقيقيّة طمسا.

ونحن نقدّر أنّ السياق الذي حفّ بنشأة تلك اليوميّات يضطلع بوظيفة نصّيّة مصاحبة رئيسيّة، إذ أنّه ينسج مع ذلك المتن السرديّ علاقات تكشف عن أسباب تلوّن أسلوبه ومحتواه بلون مخصوص وتهدي إلى مقاصد مؤلّفه من التوسّل بجنس اليوميّات في طور معيّن من أطوار حياته. وليس من شكّ عندنا في أنّ صدى المحاضرة التي ألقاها الشابي بالنادي الأدبي لجمعيّة قدماء الصادقيّة خلال شهر فيفري 1929 يمثّل عاملا من العوامل الرئيسيّة التي نفّرته من المجتمع وغذّت نزعته الانطوائيّة ودفعته إلى تدوين يوميّاته في فترة لاحقة. فقد ألقى الشابي تلك المحاضرة وهو في العشرين من عمره فتقبّلها أنصار التجديد -مثلما تقبّلوا شعره- تقبّلا حسنا جعله يشعر -دون ريب- بنخوة الأدباء الأعلام. إلاّ أنّ تحامل أنصار التقليد على آرائه وإقدامهم على رميه «بالزندقة والكفر» وقلّة اكتراثهم بأشعاره قد عمّقت إحساسه بالغبن وأسلمته إلى الأزمة النفسيّة التي عبّر عن بعض وجوهها في شعره. وقد تفاقمت أحزانه بسبب إصابته بداء القلب ووفاة والده في شهر ديسمبر من نفس السنة فأفرط في الانطواء على ذاته وأصبح -حسب عبارته- لا ينام «إلاّ باكيا كئيبا».

ولعلّ محمد الحليوي هو الذي أوحى إلى الشابي بتدوين يوميّاته في تلك الظروف القاسية ودفعه -دون قصد مباشر- إلى وسم مخطوطها بـ«صفحات دامية من حياة شاعر» (8)، رغم أنّه بلور نظرته إلى الحياة في شعره وأعرب في ثناياه عن مواقفه من الجمهور وعن الآلام التي كابدها تأثّرا بموت والده وبالمرض الخبيث الذي ألمّ به. وآية ذلك أنّ محمد الحليوي أرسل إليه -قبل وفاة والده بأسبوع- رسالة ليشاركه حزنه ويكشف له عن بعض أطوار حياته الخاصّة وختم تلك الرسالة بقوله «ولئن تأسّفت على شيء في حياتي فما أسفي إلاّ على هذه الأطوار التي مرّت بي دون أن أقيّد فيها خطراتي أو أدوّن آلامي ونغماتي. ويشهد الله أنّها آلام ذهبت صامتة إلى وادي النسيان والتحقت بعالم الآلام غير المشكوّة» (9). ومن هنا نذهب إلى أنّ الشابي تذكّر ذلك الكلام عندما هيمنت عليه الأحزان واشتدّ ضيقه بتحجّر عقليّات زملائه الطلبة وملّ من الإقامة بغرفة من غرف المدرسة اليوسفيّة وكاد ينقطع عن مراسلة صديقه محمد الحليوي وعن كتابة الشعر فتوسّل بفنّ اليوميّات ليدوّن آلامه حتّى لا «تذهب إلى وادي النسيان»، مثلما ذهبت آلام محمد الحليوي قبل ذلك.

ونحن نزعم أنّ تلك النصوص تنتمي إلى جنس اليوميّات المضادّة، رغم أنّ المنظّرين قد اعترفوا بعجزهم عن وضع تعريفات جامعة مانعة تحدّد الأجناس الأدبيّة المتّصلة بالحكي الحقيقيّ المحتفل بحيوات الكتّاب، لمّا أدركوا أنّ النصوص المنتمية إلى جنس من تلك الأجناس الأدبيّة تختلف من ناحية عن بعضها البعض اختلافا واضحا وتشترك من ناحية أخرى مع طبقات النصوص المنتمية إلى أجناس مجاورة لها في التعلّق بجوانب متماثلة. وقد أشار بول فارلان (Paul Verlaine) إلى وجه من وجوه تلك الظاهرة عندما ذكر أنّ عبارة مذكّرات «كلمة مرنة فضفاضة طيّعة عادة للدلالة على مجموعة من الانطباعات والأفكار وغيرها» (10).

ولا جدال في أنّ الاستناد إلى عمليّات قياسيّة يساعد حتما على استخلاص الأركان الثابتة والأركان المتحوّلة في النصوص المنتمية إلى جنس من الأجناس الأدبيّة ويهدي إلى العناصر الأجناسيّة التي شكّلت جنسها الأدبيّ وإلى العناصر الأجناسيّة التي اضطلعت بوظائف مصاحبة لها. وفي ضوء ذلك يتسنّى لنا ضبط الجنس الأدبيّ الرئيسي الذي انتمت إليه نصوص الشابي الموسومة بـ «مذكّرات» وإبراز مدى توصّل مؤلّفها إلى تحقيق القصديّة الأجناسيّة التي أعلن عنها في غضون متنه السردي.

إنّ السيرة الذاتيّة والمذكّرات واليوميّات الخاصّة تشترك في اتّحاد أعوان السرد وتعلّق محتويات كلّ نصّ منتم إلى جنس من أجناسها الأدبيّة، إن جزئيّا وإن كلّيّا، بحياة مؤلّفه. إلاّ أنّ نصوص السيرة الذاتيّة تتميّز من نصوص الجنسيْن الآخريْن تميّزا قاد فيليب لوجون (Philippe Lejeune) إلى وضع تعريف دقيق لها بقوله إنّ السيرة الذاتيّة "هي قصّة نثريّة استرجاعيّة يروي فيها شخص حقيقيّ معيّن قصّة حياته، مسلّطا الضوء على حياته الشخصيّة، وخاصّة على تاريخ تكوين شخصيّته (11). ومن ثمّ فإنّ النصوص المنطوية على تلك الخصائص قد تنفتح على خصائص اليوميّات أو المذكّرات انفتاحا لا يخرجها عن حدود

السيرة الذاتيّة. كما أنّ انفتاح المذكّرات أو اليوميّات على قسم من تلك الجوانب لا يدرجها في حقل السيرة الذاتيّة.

ولهذا، فإنّ التحديدات العامّة التي وضعها بعض الدارسين لإبراز العلامات الفاصلة بين السيرة الذاتيّة والمذكّرات واليوميّات ليست تحديدات صارمة، ولا تدلّ في جميع الأحوال على أنّ النصوص المتّصلة بها تخضع لها خضوعا تامّا. فقد ذهب أولئك الدارسون إلى أنّ إخبار المؤلّف عن الأحوال التي كان عليها يدرج نصّه في حقل السيرة الذاتيّة وإخباره عمّا شاهد وسمع أو عمّا أتى وقال يدرج نصّه في حقل المذكّرات. أمّا اليوميّات الخاصّة، فإنّ مؤلّفها يدوّن فيها حسب قول جورج ماي (Georges May) ما وقع له في الفترة القصيرة التي تفصله عن التدوين السابق. ومع هذا فإنّ نصوص السيرة الذاتيّة واليوميّات الخاصّة قد تتعلّق بالجوانب المميّزة للمذكّرات من دون أن يسفر ذلك عن انتمائها إلى جنسها الأدبيّ.

ونحن نذهب إلى أنّ اعتماد التعريف الذي وضعه فيليب لوجون للسيرة الذاتيّة يمهّد السبيل إلى ضبط الحدّ الفاصل بين ذلك الجنس الأدبي ونصوص المذكّرات المتعلّقة بشخصيّات الكتّاب. أمّا الوقوف على الخصائص المميّزة لجنس اليوميّات فإنّه يدلّ على الحدّ الفاصل بينها وبين جنس المذكّرات. ومن ثمّ تتجلّى العناصر الأجناسيّة المهيمنة على تلك الأجناس الأدبيّة الثلاثة وتبرز العناصر التي اقتصرت على الاضطلاع بوظائف مصاحبة لها. وليس من شكّ في أنّ نصوص اليوميّات لا تتّسم بسمات شكل أدبيّ مخصوص ولا تحتفل بمحتوى مضبوط مثلما ذهب إلى ذلك موريس بلانشو (Maurice Blanchot) في كتابه الموسوم بـ «الكتاب المقبل» (Le livre à venir) (12)، إذ تطول حلقات اليوميّات حينا وتقصر حينا آخر وتشفّ عن الأحلام والخيالات والأفكار والانطباعات والأحداث المعيشة فتختلف من جرّاء ذلك محتوياتها اختلافا بارزا. إلاّ أنّ خضوع حلقات اليوميّات لجدول زمني تعاقبي واتّصال محتوى كلّ حلقة منها بما عاشه المؤلّف أو بما خامره من أفكار أو خيالات أو هواجس خلال يوم التدوين يدلاّن ضمنيّا على الميثاق الأجناسي الذي حرص المؤلّف على عقده مع قرّائه.

وباطّلاعنا على نصوص أبي القاسم الشابي التي اشتمل عليها كتابه الذي يحمل عنوان «مذكّرات» يتّضح لنا أنّها نهضت على الأركان الأساسيّة المميّزة لجنس اليوميّات، رغم انفتاحها -أحيانا- على العوامل التي أثّرت في طفولته وعمّقت شعوره بالغربة وبلورت ملامح المذهب الرومنسي الذي لوّن أشعاره. ذلك أنّ حرص المرء على تدوين الأحداث التي يعيشها في الحاضر كثيرا ما يقوده إلى تذكّر أحداث ماضية (13).

وينبغي ألاّ يغرينا استعمال الشابي عبارة «مذكّرات» بنسبة تلك النصوص التي نحن بصددها إلى ذلك الجنس الأدبيّ بالذّات، نظرا إلى أنّ مسألة الأجناس الأدبيّة والمصطلحات الدالة عليها لم تستقطب اهتمامه ولا اهتمام سائر الأدباء التونسيّين في الثلث الأوّل من القرن العشرين. فقد وسم الشابي حلقات كتابه بعناوين فرعيّة مُحيلة على أيّام التدوين ولم ينقطع عن تأليف تلك اليوميّات إلاّ في أيّام معدودة، ممّا يكشف عن أنّه اتّبع جدولا زمنيّا تعاقبيا. وبالنظر في متون تلك الحلقات نلاحظ أنّ كلّ حلقة منها قد تعلّقت بالأفكار والخيالات والهواجس التي خامرته لحظة التدوين نفسها. وقد أعربت بعض أقسام المتن عن قصديّة الشابي الأجناسيّة إعرابا لا يدع سبيلا إلى الشكّ في أنّه هدف إلى تدوين يوميّاته. ذلك أنّه ترجم عن حرصه على تخصيص كلّ حلقة من حلقات كتابه لرسم أهمّ ما شغله خلال يوم التدوين بالذّات ولم يحد عن ذلك إلاّ لأسباب قاهرة مثلما سنرى ذلك لاحقا.

وممّا يثبت إصرار الشابي على تدوين يوميّاته يوما بيوم أنّه لم ينقطع عن التدوين خلال جلّ الأيّام التي كانت أحداثها لا تستحقّ الذكر والتعليق حسب عبارته واقتصر في يوم 14 جانفي على الإشارة إلى توعّك مزاجه وفتور بدنه ليبرّر قصر اليوميّة التي دوّنها قبيل النوم.

والحقّ أنّ المقاطع السرديّة التي استهلّ بها الشابي ثلاث يوميّات توهم باندراج تلك اليوميّات في حقل المذكّرات، نظرا إلى انقطاع صلات محتوياتها بذاته لحظة التدوين وتعلّقها بما شاهده وسمعه أو بما فعله وقاله في أيّام سابقة. إلاّ أنّ الأحداث التي عاشها خلال أيّام التدوين ذاتها هي التي قدحت تلك الأفكار آنذاك، ممّا يدلّ على

انتماء تلك النصوص إلى جنس اليوميّات. فقد استهلّ الشابي يوميّة الثاني من جانفي 1930 بقوله «هي صور سخيفة من رسوم الحياة. وهل في الحياة غير السخف. ولكن حتّى في سخافات الحياة ما يحزن ويقبض القلب. عرفته صديقا أبيّ النفس [...] وغبت عن الحاضرة حينا من الدهر فسمعت أنّ الرجل جُنّ واختلط في عقله [...] ومرّت أيّام لم أره خلالها». وإثر ذلك قال: «وفي صبيحة اليوم بينما كنت نائما وإذا بالباب يطرق [...] ولمّا فتحت الباب سمعت صوتا خشنا لا عهد لأذني به يقول السلام عليكم. وعلى إثره دخل صديقي المجنون» (14). وقد نحا الشابي ذلك المنحى نفسه في يوميّة 7 جانفي 1930، إذ استهلّها بالحديث عن شعوره بالغربة حديثا مترجما عن شدّة تأثّره بالمنزع الرومنسيّ (15) وأبان عن مظاهر القطيعة بينه وبين مجتمعه ثمّ صوّر لقاءه بأديبيْن تونسيّين تصويرا شفّ عن أنّ ذلك اللقاء هو الذي ولّد مواقفه خلال ذلك اليوم بالذّات. وتبدو لنا تلك الظاهرة نفسها جليّة في يوميّة التاسع من جانفي.

وهكذا يتّضح لنا أنّ الدار التونسيّة للنشر هي التي وسمت تلك النصوص بـ «مذكّرات» استنادا إلى قول الشابي نفسه لصديقه زين العابدين السنوسي في غضون النصّ الأخير منها «لا أكتب أدبا الآن. ولكنّني أكتب مذكّرات». إلاّ أنّ العناوين الفرعيّة كشفت عن اضطلاعها بوظيفة أجناسيّة معربة عن اتّصال حلقات كتاب الشابي بجنس اليوميّات ودلّت على خضوع تلك الحلقات لجدول زمني تعاقبيّ. وقد نصّت متونها فضلا عن ذلك- على تولّد محتوياتها خلال تلك الأيّام التي دلّت عليها العناوين الفرعيّة، ممّا يؤكّد أنّ الشابي لم يستعمل عبارة مذكّرات بمعناها الاصطلاحي، وإنّما استعملها بديلا من عبارة يوميّات. وقد دعمت تلك النصوص انتماءها إلى جنس اليوميّات بإبراز أنّ المرويّ له الأوّل والمباشر الذي توجّه إليه الشابي هو ذاته نفسها. وهي الذّات الفاصلة في فنّ اليوميّات بين الكاتب والقارئ المحتمل حسب قول جيرار جينات (Gérard Genette) (16). فقد توجّه الشابي إلى نفسه في تلك النصوص بقوله: «لقد مات أبي أيّها القلب فماذا لك بعد في هذا العالم»(17) وتوجّه إلى ذاته قائلا: «لا تغامر يا شابي وارجع إلى عشّك»(18). كما أنّه صوّر الأحداث اليوميّة البسيطة عندما عزّت الأحداث المهمّة وأشار إلى الأيّام التي لم يحدث له فيها شيء جدير بالتدوين فأعرب بذلك عن تشبّثه بتدوين يوميّاته خلال تلك المرحلة من مراحل حياته.

ونحن نذهب إلى أنّ الكآبة التي خيّمت على حياة الشابي آنذاك بسبب شعوره بالغربة في مجتمعه وتفاقم مرضه وموت والده قد كبّلت قريحته الشعريّة وعمّقت إحساسه بالوحدة خلال فصل الشتاء ودفعته دفعا إلى الانكباب على تدوين يوميّاته قبيل النوم في غرفته بالمدرسة اليوسفيّة توقا منه إلى تخفيف أساه وحبس دموعه وطرد شبح الموت. ذلك أنّ تلك اليوميّات تشي بأنّه اتّخذها معراجا للفرار من شبح الموت وطمس علامات الكآبة وإضفاء قيمة على وجوده. فقد دشّن يوميّاته خلال ليلة أطلّت من تجاويفها أشباح الموتى وخيّم عليها الحزن ثمّ واصل تدوينها في غرفته التي أذكت وحشته وأجّجت أحزانه وكشف عن ذلك بقوله في يوميّة 12 جانفي «ولعلّ خيرا لي أن أذهب إلى فراشي وأنام لأنسى في عالم الأحلام مشاهد هذا الوجود السخيف وآلام القلب المرّة الموجعة. ولكنّني أدري أنّني لا أنام إلاّ وبأجفاني خيالات الدموع وأشباح الأسى» (19)، بل إنّه صوّر كآبته خلال أيّام التدوين كلّها بقوله «كلّما آويت إلى فراشي طافت بي هاته الأشباح والرسوم. فلا أنام إلاّ وفي قلبي لذعة الذكريات وفي أجفاني عبرات الأسى» (20).

ولا جدال في أنّ الشابي اعتمد تلك اليوميّات ليضفي قيمة على وجوده الذي نغّصه شعوره بالفراغ وسخف الحياة، إذ أنّه استند إلى الأحداث اليوميّة ليدوّن نصوصا تثبت له أنّه ترك أثرا ماديّا دالاّ على أنّه أنجز عملا مُجديا خلال تلك المرحلة القاتمة التي نفّرته من دروس الحقوق وتربّصات دائرة العدليّة ومنعته من الاعتناء بتجويد القصائد وتحرير رسائل من طراز تلك الرسائل التي تعوّد على إرسالها إلى أصدقائه الأدباء. ومن آيات ذلك أنّه تشبّث بتدوين يوميّاته رغم أنّه لا يعتبرها فنّا من فنون الأدب وانشغل بتحريرها انشغالا ترجم عنه بقوله «وجاء الأخ زين العابدين وأنا أكتب فحيّاه أخي واقتحم البيت

ولمّا رآني أكتب وقف في الباب يتأمّلني. ولكنّني لم أنتبه له رغم وقوفه وتحيّة أخي إليه» (21).

ومن هنا احتفلت تلك اليوميّات بالأحداث البسيطة التي عاشها الشابي أو تذكّرها خلال لحظات التدوين وانطوت على مواقفه الخاصّة التي لم يتجرّأ على إطلاع الناس عليها أو على البوح بها لأصدقائه وأقربائه. فقد سبر أغوار نفسه في قسم هامّ من يوميّاته وحدّثنا عن مزاجه العصبي وعن عوامل توتّره وأشار إلى أنّه مال إلى تحدّي الناس بسلوكه ولباسه ليظهر لهم تميّزه (22) ولم يطلعهم على مواقفه الخاصّة تجنّبا لردود فعلهم. ومن أجل هذا توسّل باليوميّات ليتحدّى مناهضيه ويبرّر أفعاله وأقواله وأفكاره تبريرا وسم أسلوبه بسمات الحجاج أحيانا وكشف عن تضخّم ذاته واعتزازه بنفسه (23).

وقد صرّح في إحدى يوميّاته بأنّه امتنع عن إطلاع أقربائه وأصدقائه على أسباب عزوفه عن المناصب الإداريّة إيمانا منه بأنّ مواقفه ستدفعهم إلى اعتباره «صغير العقل سخيفا» وردّ عليهم لتبرير مواقفه والرفع من مكانته بقوله «إنّني شاعر. وللشاعر مذاهب في الحياة تخالف قليلا أو كثيرا مذاهب الناس فيها. وفي نفسي شيء من الشذوذ والغرابة أحسّ أنا به حين أكون بين الناس... يجعلني أتّبع سننا ورسوما تحبّها نفسي وربّما لا يحبّها الناس. وأفعل أفعالا قد لا يراها الناس شيئا محبوبا، وألبس ألبسة ربّما يعدّها الناس شاذّة عن مألوفاتهم» (24). كما أنّه أحسّ "باليأس والقنوط" عندما اطّلع على آراء أديبَيْن تونسيّين في شعره ولم يُقدم على الردّ عليهما ثمّ عبّر في يوميّاته عن موقفه منهما ودافع عن اتّجاهه الأدبيّ بقوله "لست والله غير طائر غريب يترنّم بين قوم لا يفهمون أغاني الطيور، ولكن هل يحفل الطائر بالوجود حين يترنّم؟ هل يسأل الناس أيّكم يفهم أغاني الطيور؟ كلاّ! يا قلبي! كلاّ... سرْ في سبيلك يا قلبي، ولا تحفل بصفير الأبالسة، فإنّ وراءك أرواحا تتّبع خطاك»(25).

ورغم أنّ الشابي تجرّأ يوما على انتقاد صديقه زين العابدين السنوسي بمحضر حمودة بوسن، فإنّه أعرب في يوميّاته عن ندمه على تسرّعه في الحكم عندما صوّر ذلك الحادث بعد ساعات من وقوعه وعدّل موقفه بصورة واضحة (26). ولئن تبرّم بتحجّر عقليّات زملائه الطلبة فإنّه أخفى مواقفه منهم في قاعات الدروس وسخر منهم سخرية لاذعة في يوميّاته (27).

والحقّ أنّ الشابي راوح في يوميّاته بين البوح بآراء لم يتجرّأ على إطلاع الناس عليها والإمساك عن إفشاء أسراره الحميمة وأسرار أفراد عائلته وعن ذكر أسماء جلّ الشخصيّات التي انتقدها، ممّا يضعف علاقة تلك النصوص بجنس اليوميّات الخاصّة ويشي بأنّه عقد العزم على نشرها في يوم من الأيّام وفكّر في مواقف من سيتمكّن من الاطّلاع عليها مخطوطة أو مطبوعة.

وليس لتلك الظاهرة دخل في اتّصال نصوص الشابي بالمذكّرات، إذ أنّ كتّاب اليوميّات الخاصّة يفكّرون بالضرورة في القارئ المحتمل الذي سوف يطّلع عليها، سواء منهم من يتولّى نشرها بنفسه أو من يحرص على إخفائها عن غيره. ولكن، إن كانت نصوص يوميّات الشابي المنشورة لا تفصح عن رغبته في نشرها، فإنّ المخطوط الذي تسلّمه محمد فريد غازي من المحامي إبراهيم بورقعة واعتمده في دراسته الموسومة بـ «الشابي من خلال يوميّاته» يثبت -من ناحية- أنّ الشابي استمرّ في تدوين يوميّاته إلى اليوم التاسع والعشرين من شهر فيفري 1930 ولا يدع من ناحية أخرى سبيلا إلى الشكّ في أنّه أعاد صياغة بعض المقاطع وفكّر في القرّاء بصورة مباشرة تفكيرا دالاّ على أنّه أعدّ تلك اليوميّات للنشر (28).

فقد أشار غازي إلى أنّ بعض يوميّات الشابي قد صوّرت مواقفه من القصّة واستشهد بفقرات لا وجود لها في القسم المنشور من اليوميّات، ثمّ أورد بعض فقرات المخطوط التي تمكّن من قراءتها رغم أنّ الشابي شطبها فتجلّى توجّهه بالخطاب إلى القرّاء بصورة مباشرة عندما قال: «وهذه للمازني أيضا. وهي قصّة تمثّل الشقاء العائلي وتغنّيه. أجل تغنّيه، فهي أنشودة منثورة. وهل كتب المازني من يوم عرف نفسه غير النشيد. ولا تطمع أيّها القارئ أن ألخّصها لك. فإنّي لن أفعل. ولكنّني أقول لك: إنّها قطعة تمزّق نياط القلب» (29).

ولعلّ الشابي لم يبذل جهدا كبيرا لصياغة يوميّاته، بما

أنّه استقى مادّتها الرئيسيّة من الأحداث التي عاشها يوميّا ومن الخواطر التي خامرته في أوقات التدوين. فقد عمد في بعض تلك اليوميّات إلى انتقاء الأحداث التي اعتبرها جديرة «بالذكر والتعليق» ومال في بعضها الآخر إلى عرض أحداث لا أهميّة لها في نظره عرضا مجملا. ومن أمارات ذلك أنّه استهلّ يوميّة الثالث من جانفي بقوله: «أستعرض حوادث هذا اليوم لعلّي أجد فيها ما يستحقّ الذكر والتعليق فلا أجد شيئا يلفت النظر وإنّما هي حوادث سخيفة عاديّة لا تقف عندها النفس ولا تثير الوجدان» (30). ورغم ذلك فإنّه أطنب في تصوير تلك الأحداث إطنابا أثار الاستغراب الذي عبّر عنه في خاتمة تلك اليوميّة بقوله: «وحينما أخذت أكتب لم أحسب أنّ الكتابة ستكون طويلة بهذا المقدار. وإنّما هي المعاني والصور قد كانت تتابع نفسي آخذة برقاب بعضها» (31).

وقد اقتصر الشابي في يوم من الأيّام على تدوين قسم من الأحاديث التي دارت بينه وبين بعض رفاقه وبرّر ذلك بقوله: «قد بقيت أحاديث أدبيّة كثيرة حال دون كتابتها هنا إمتلاء الصحيفة» (32). وأعرض في يوم آخر عن تدوين الأحداث التي عاشها واكتفى بالإشارة إلى أنّ فتور بدنه وتوعّك مزاجه وإحساسه بالكآبة قد جعلته يكره «الكتب والأسفار والمحابر والأقلام» (33)، ثم قال «لا أريد أن أزيد أكثر ممّا ذكرت، لأنّني أرى النوم يغالبني والإعياء يدفعني للنعاس» (34).

ولمّا كان الشابي يفكّر – مثلما أسلفنا- في القارئ الذي سيطّلع على يوميّاته في يوم من الأيّام، فإنّ استعاضته عن إنشاء الأشعار خلال تلك المرحلة التي تجمّدت فيها قريحته الشعريّة باستقاء مادّة يوميّاته من الأحداث اليوميّة المعيشة لسدّ ذلك الفراغ وإضفاء معنى على وجوده قد أثبتت له دون ريب أنّ تلك النصوص قد تتسبّب في الحطّ من منزلته الأدبيّة ولا تمتع القرّاء بأيّ وجه من الوجوه.

ولكن، إن كانت تلك الخشية قد صرفت بعض كتّاب اليوميّات الخاصّة عن الالتزام بتدوين يوميّاتهم بدون انقطاع، فإنّ الشابي اتّخذ بعض الأحداث اليوميّة منطلقا لبلورة مذهبه في الحياة وإظهار اعتزازه بإبداعه الشعري ومناصرة حركة التجديد وشجب من لم يعترف بنبوغه وتبرير إحساسه بالغربة في مجتمعه ليثري محتويات يوميّاته ولا يضطرّ إلى الانقطاع عن تدوينها خلال تلك المرحلة من مراحل حياته.

ولهذا ترجمت مواقفه من الشعراء التونسيّين التقليديّين عن حدّة صراعه معهم ودلّت على إحساسه بالغبن آنذاك. ويكفي أن نشير إلى أنّه تبنّى ضمنيّا موقف من اعتبر «الأدب العامي بتونس أبلغ من الأدب العربي بها» ليطعن في النزعة التقليديّة السائدة خلال تلك الفترة التاريخيّة. ولا ريب في أنّ الضجّة التي أثارتها محاضرته الموسومة بـ «الخيال الشعري عند العرب» وعزوف الجمهور عن المحاضرة التي أعدّها عن كتاب «الأدب العربي في المغرب الأقصى» وانتشار صيت الشعراء المقلّدين قد أضرمت ثورته على روّاد المنزع الكلاسيكي وعلى أنصارهم ودفعته إلى اتّخاذ تلك المواقف منهم في يوميّاته على غرار ما فعله في أشعاره ورسائله.

ففي يوميّة 5 فيفري صوّر الشابي نقمته على جميع أنصار النزعة التقليديّة وخصّ فردا منهم بنعوت ترجمت عن حدّة انفعاله برواج تلك النزعة، إذ قال «وكان أكثرهم جمودا وغباوة وحدة كهل يلمع الوضح في وجهه ويديه. فقد كان صاحبنا يعتقد أنّ قبادو أشعر الشعراء جميعا»(35). كما أنّنا نجده يستند إلى ما سمعه عن سلوك أديب بعينه لينعت فئة كاملة من الأدباء بأنّها «تدّعي لنفسها الأدب وتزعم أنّها خُلقت لقيادة الأفكار ثمّ هي مع ذلك تتّخذ مواهبها بخورا تحرقه أمام العاهرات»(36).

وقد أظهر الشابي حرصه على تجويد أسلوبه ليضفي قيمة أخرى على يوميّاته، إذ وظّف معجم رسائله عندما صوّر نشاط النوادي الأدبيّة ونوّه بدور روّادها ووظّف المعجم الرومنسيّ الذي احتفلت به قصائده كلّما أعرب عن حنينه إلى الطفولة وكشف عن غربته في المجتمع وحدّد نظرته الخاصّة إلى وظيفته في الحياة (37).

وإذا كان توجّه الشابي إلى القارئ في مخطوط يوميّاته وحذفه بعض الفقرات التي حرّرها يثبتان عزمه على نشرها، فإنّ التناقض الذي تجلّى لنا في قسم من تلك اليوميّات والتنافر القائم بين التواريخ الدالّة على أيّام تدوين قسم

آخر منها ومحتوياتها السرديّة يشيان بأنّه أعاد صياغة تلك النصوص بعد فترة طويلة لا نعرف مداها.

فقد ذكر في يوميّة 8 جانفي أنّه أبدى لأحد أصدقائه رأيه في المقدّمة التي وضعها محمد حسين هيكل لكتابه «تراجم مصريّة وغربيّة» فطلب منه ذلك الشخص أن يبلور تلك الفكرة في مقال. وإثر ذلك قال: «فوعدته ولكنّي لم أكتبها لحدّ الآن ولا أدري هل أنا كاتبها أم لا» (38). وبما أنّ الشابي أشار إلى أنّه التقى بذلك الصديق في مساء اليوم الثامن من جانفي ودوّن يوميّته عندما جنّ الليل، فإنّ عبارة «لم أكتبها لحدّ الآن» تشهد بأنّه أعاد صياغة نصّ تلك اليوميّة بعد مدة طويلة ولم يتمكّن رغم ذلك من إنجاز وعده ببلورة موقفه من مقدّمة هيكل في مقال نقدي.

وبمقارنة تلك اليوميّات بعضها ببعض تتجلّى لنا تناقضات ناجمة في تقديرنا عن إعادة صياغتها بعد مدّة. من ذلك أنّ الشابي اعترف في يوميّة 13 جانفي بأنّه لم يتمكّن من إلقاء محاضرته عن كتاب «الأدب العربي في المغرب الأقصى» ثمّ ذكر في يوميّة 20 جانفي أنّه ألقى تلك المحاضرة فأثارت ضجّة. والحال أنّ نصوص يوميّاته تتضمّن قرائن دالّة على أنه لم يلق تلك المحاضرة أصلا. فقد أثبت الشابي أنّ النادي الأدبي بجمعيّة قدماء الصادقيّة دأب على الاجتماع أيّام الاثنين ثمّ اعترف في مذكّرة 13 جانفي بأنه ذهب صحبة زين العابدين السنوسي ومصطفى خريّف إلى ذلك النادي لإلقاء محاضرته فلم يجدوا «أحدا هناك». ولئن أكّد في يوميّة يوم الاثنين الموالي أنّه ذهب إلى النادي الأدبي فوجده مغلقا، فإنّه أشار إلى أنّهم اتّفقوا على إلقاء المسامرات أيّام الجمع وقال مستطردا: لقد قام «كلّ منّي والأخ عثمان الكعاك بمحاضرة: واحدة منهما تعرّضت لنقد كتاب «الأدب العربي في المغرب الأقصى» والأخرى تعرّضت لطريقة البحث في الثقافة الشرقيّة عند المشرقيّين وعند المسلمين في الوقت الحاضر. وقد أغضبت كلّ منهما طائفة من الناس» (39).

ومع هذا، فإنّ الشابي استهلّ يوميّة 27 جانفي بقوله «ذهبت عشيّة اليوم إلى النادي الأدبي بجمعيّة قدماء الصادقيّة، إذ كان اليوم يوم الاثنين وهو موعد اجتماع النادي ولكن وجدته مقفلا» (40)، ثمّ ذكر أنّه وجد ذلك النادي مقفلا يوم الاثنين السابق أيضا، ممّا يثبت أنّ موعد اجتماعه هو أيّام الاثنين وليس أيّام الجمع.

ولهذا، فإذا كان الشابي قد دوّن يوميّاته يوما بيوم مثلما تنصّ على ذلك عناوينها الفرعيّة وتشفّ عنها متونها، فإنّنا نقدّر أنّ تناقضه في الحديث عن مسائل متعلّقة بأحداث ذات صلة متينة بحياته الأدبيّة قد نجم عن إعادة صياغة تلك اليوميّات بعد عدّة أشهر. خاصّة أنّ غياب الجمهور عن تلك المحاضرة قد أثار نقمته وولّد قصيدته الموسومة بـ «النبيّ المجهول» حسب ما ذكر صديقه زين العابدين السنوسي (41). وقد أبانت يوميّة الثلاثاء 14 جانفي – وهو اليوم الموالي لتاريخ إلقاء المحاضرة- عن أنّ الشابي عاش يوما من أحلك أيّامه تأثرا -دون ريب- بعزوف الجمهور عن محاضرته.

والحقّ أنّه ليس بوسعنا العثور على المخطوط الأوّل الذي دوّنه الشابي للوقوف على المناقلات الشكليّة والدلاليّة التي توسّل بها عندما صاغ النصّ الذي وجد سبيله إلى النشر. غير أنّ ذلك لا يحجب القرائن الكثيرة الدالّة على أنّ تفكيره في نشر يوميّاته قد دفعه إلى مراجعة تلك النصوص التي لم يعتبرها خلال فترة تدوينها نصوصا أدبيّة ليجوّد عباراتها وينتشلها من وهاد الأحداث اليوميّة البسيطة، توقا منه إلى الارتفاع بها إلى مصافّ آثاره الأدبيّة الأخرى وإبراز قيمته.

ومن هنا اتصلت تلك اليوميّات بقسم من خصائص المذكّرات وخضعت لدافعيْ الشهادة والتبرير اللذين قصرهما جورج ماي (Georges May) على السيرة الذاتيّة والمذكّرات. فقد أبرز الشابي في يوميّاته علاقاته ببعض أفراد عائلته وبأصدقائه وصوّر وجها من وجوه حياته بمدرسة الحقوق وبإدارة العدليّة وأطلعنا على صلاته بالوسط الاجتماعي والثقافي وكشف عن سلوكه الخاصّ وعن مذهبه في الحياة كشفا جعل فريد غازي يعتبر تلك النصوص شهادة صادقة وصورة واقعيّة وأنوارا ساطعة «تنير نواحي مظلمة من حياة الشابي، لولاها لفاتنا منها الكثير» (42).

ولكلام فريد غازي جانب من الصواب لأنّ يوميّات الشابي تعرّضت لتلك الجوانب التي أشرنا إليها. إلاّ أنّ

الصورة التي تعكسها عن حياة الشابي الاجتماعيّة وعن المجتمع التونسي صورة طابعها التعميم والاقتضاب، نظرا إلى أنّ العوامل التي قادته إلى تدوين تلك اليوميّات جعلته يمعن في الحديث عن ذاته ولا يقدّم شهادة موضوعيّة ضافية عن واقع مجتمعه. وبما أنّ يوميّات الشابي كشفت عن طباعه ووجهات نظره وحالاته النفسيّة أكثر ممّا كشفت عن واقع المجتمع التونسي في تلك المرحلة، فإنّها شكّلت عنصرا أساسيّا من عناصر المصاحبات النصيّة المتعلّقة ببقيّة آثاره الإبداعيّة.

ومن الطبيعي أنّ تتّصل تلك اليوميّات بفنّ المذكّرات بما أنّ الشابي ألّفها عندما لمع نجمه وفكّر في نشرها. خاصّة أنّ شهرة كتّاب المذكّرات وانخراطهم في الحياة الأدبيّة والسياسيّة والفكريّة كثيرا ما تشيع عنهم أخبارا لا يرضون عنها وتجرّهم إلى خوض معارك أدبيّة وفكريّة. ولذلك توسّلوا بالمذكّرات لتصوير ما كانوا عليه شاهدين وبذلوا ما في وسعهم لتبرير مواقفهم وسلوكهم وإبراز العوامل الحقيقيّة التي تحكّمت فيهم أو العوامل التي يزعمون أنّها تحكّمت فيهم.

ورغم أنّ دافع التبرير مثّل عنصرا من العناصر المولّدة ليوميّات الشابي، فإنّ توتّر مزاجه ورهافة إحساسه واعتزازه بذاته قد جعلته لا يهدف إلى تبرير مواقفه وسلوكه بقدر ما هدف إلى الافتخار بنفسه واتّهام أنصار التقليد وإدانة كلّ من لم يقدّره حقّ قدره.

وهكذا يتّضح أنّ محتويات بعض تلك اليوميّات لم تخضع للجدول الزمني الذي نصّت عليه عناوينها الفرعيّة، نظرا إلى أنّ عزم الشابي على نشرها قد حمله على إعادة تحريرها بعد تخلّصه من أسباب الوهن التي كبّلت قلمه عندما دوّن مخطوطها الأوّل. ولمّا كان دافع الشهادة ودافع التبرير من العناصر الرئيسيّة المولّدة لتلك اليوميّات، فإنّ كلّ تلك الجوانب قد خلّصت محتويات بعض أقسامها من رتابة الأحداث التي خاضها الشابي ولوّنت أسلوبها بألوان آثاره الإبداعيّة الأخرى وأدرجتها في حقل «اليوميّات المضادّة (Anti-journal)» التي حوّرت أجناسيّة اليوميّات الخاصّة (43).

ولكن، رغم أنّ الشابي أثرى محتويات يوميّاته لينتشلها من قبضة الأحداث اليوميّة التافهة التي شغلته خلال ذلك الطور من أطوار حياته وأعاد صياغة قسم منها ليبلور أدبيّتها، فإنّه توقّف عن تدوينها خلال شهر فيفري سنة 1930 وأعرض عن الإشارة إليها إعراضا تامّا في رسائله ولم يحرص على نشرها مثلما حرص على نشر ديوانه ومقالاته ومحاضرته عن الخيال الشعري عند العرب. ممّا يؤكّد أنّه اقتصر على تدوين ذلك المخطوط الذي يحتفظ به صديقه المحامي إبراهيم بورقعة.

ومن هنا نذهب إلى أنّ العوامل التي عمّقت إحساس الشابي بالغربة في مجتمعه وأثارت فزعه من شبح الموت وكدّرت وجوده قد كبّلت قريحته الشعريّة تكبيلا وغذّت شعوره بسخف الحياة فلجأ خلال ليالي شهريْ جانفي وفيفري من سنة 1930 إلى تدوين يوميّاته لينسى كآبته ويؤلّف نصوصا سرديّة يثبت بها لنفسه أنّه قام بعمل مُجد ويضفي على وجوده معنى في تلك الفترة، ثمّ زهد في ذلك الجنس الأدبيّ زهدًا.

وليس من شكّ عندنا في أنّ تبدّد قسم من تلك العوامل التي ولدت يوميّات الشابي قد مكّنه من العودة إلى رحاب الشعر والاضطلاع بالدور الرئيسي الوحيد الذي يكسب وجوده معنى حقيقيّا وصرفه عن تدوين يوميّات أخرى وزهّده في نشر القسم المدوّن منها.

ولنا في ثغرات تلك اليوميّات وفي شهادة أصدقاء الشابي وفي رسائله أدلّة قاطعة على أنّ انشغاله بإنشاء أشعاره كثيرا ما استبدّ بكيانه استبدادا وعطّل اهتمامه بالفنون الأدبيّة الأخرى تعطيلا. ذلك أنّه أشار -مثلما أسلفنا- إلى أنّه لم يجد أحدا بالنادي الأدبي في الموعد المحدّد لإلقاء محاضرته عن كتاب «الأدب العربي في المغرب الأقصى» واقتصر في اليوم الموالي على تدوين خمسة أسطر عبّر بها عن فتور بدنه وكآبته وكرهه الكتب والأسفار والمحابر والأقلام ثمّ أمسك عن تدوين يوميّات الخامس عشر والسابع عشر والتاسع عشر من ذلك الشهر. ومن ثمّ نقدّر أنّ صمته وتوتّره خلال تلك الأيّام قد نجما عن موقف الجمهور منه ولمّحا إلى مولّدات قصيدة «النبيّ المجهول» التي ذكر زين العابدين السنوسي أنّ الشابي ألّفها تأثّرا بتلك

الحادثة. وبما أنّ الشابي دوّن يوميّة 21 فيفري وأعرض عن يوميّاته خلال الأيّام الثلاثة الموالية، فإنّ ذلك يشي بأنّ يوم 21 جانفي المثبت في هامش تلك القصيدة بالديوان هو تاريخ انبعاث فكرتها أو تاريخ الشروع في تدوينها. وما تلك الأيّام التي انصرف فيها عن كتابة يوميّاته إلاّ قرينة مترجمة عن اعتنائه بإنشاء تلك القصيدة، خاصّة أنّ منظري اليوميّات قد أثبتوا أنّ المبدعين الذين تشبّثوا بتدوين يوميّاتهم ينصرفون عنها عند انشغالهم بإبداعهم ويتركون فيها ثغرات دالّة على ذلك.

وقد أومأ الشابي نفسه إلى تلك الظاهرة في إحدى رسائله عندما قال لمحمد الحليوي «أمّا الشعر فقد لبثت نحوا من عشرين يوما لا يخفق في نفسي شدوه أو غناؤه، ثمّ أخذتني النوبة وأنا لها كاره فلفّتني في مثل العاصفة الهوجاء التي لا ترحم وملأت عليّ صفو الحياة ألسنة الهواتف التي لا تسكت وتهادت حول قلبي الصور والأشباح والخواطر والذكر ولم تفارقني في نوم ولا يقظة حتّى لقد اضطرب عليّ النوم في اليومين اللذين استيقظت فيهما روح الشعر الخفيّة الغامضة وحتّى رجوت من الله أن يرحمني من هاته الثورة العنيفة العاصفة وقد فعل» (44). وقد أكّد زين العابدين السنوسي كلّ ذلك بالإشارة إلى أنّ الشعر يتصيّد «لنفسه راحة شاعرنا وهدوءه فينبجس ويتنزّل على لسانه تنزّلا يستبدّ به استبدادا ويأخذ عليه نفسه حتّى لا يبقى منه شيء لما حوله» (45).

فلا غرابة إذن في أن ينقطع الشابي عن تدوين يوميّاته ويبدي قلّة اكتراثه بها ولا يبذل جهدا لنشرها. ذلك أنّه أبان عن يقينه بأنّه صاحب رسالة في الحياة بقوله «إنّه لا يحزنني شيء في هذه الدنيا أكثر ممّا يحزنني التفكير في أنّني أموت قبل أن أؤدي رسالة الدنيا التي أحسّ أنّني لم أخلق لغيرها في هذا العالم» (46). كما أنّه دلّ على قيمة الشعر في حياته بقوله على سبيل المثال:

أنت يا شعر صفحة من حياتي
أنت يا شعر قطعة من وجودي
فيك ما في جوانحي من حنين
أبديّ إلى صميم الوجود

وقد أشار -فضلا عن ذلك- إلى انتمائه إلى الشعراء «الذين يرتفعون بأرواحهم إلى آفاق فسيحة أرحب وأسمى من سماء البيئة المحدودة متغزّلين بدنيا غريبة رائعة لم تخلقها الحياة إلاّ في أعماق قلوبهم الملأى ببهاء الكون ومُثل الحياة العليا» (47).

ولمّا كان الشابي مؤمنا بأنّه صاحب رسالة إنسانيّة جليلة، فإنّ ذلك الايمان دفعه -من ناحية- إلى التغنّي بنبوّته في شعره ورسم صورة نيّرة لذاته وقاده من ناحية أخرى إلى التعبير عن ضجره وإحساسه بالتفاهة كلّما تسبّبت الأحداث المعيشة في تعكير صفو عالمه الشعري. ومن هنا نفهم سبب تبرّمه في مطلع سنة 1930 بوطأة دروسه وبحوثه القانونيّة وتعبيره عن ذلك بقوله في إحدى رسائله «أنا بين دروس قانونيّة متوافرة تكدّ الذهن وتقتل الوجدان ومطالعات في القانون أكثر تغثية للنفس وإركادا للعاطفة وإخمادا للتفكير من أيّ شيء في هذه الدنيا» (48).

ومن أجل ذلك اكتفى الشابي بتدوين يوميّاته في تلك المرحلة التي تراكمت خلالها أسباب شعوره بالغربة والكآبة والسخف لأنّه عثر على مادّتها جاهزة ولم يكابد لتجويد عبارات تلك النصوص التي لم يعتبرها نصوصا أدبيّة. ورغم أنّه أعاد صياغتها لإمتاع القرّاء المحتملين وصرفهم عن اتّخاذها سببا للحطّ من منزلته الأدبيّة، فإنّ تبدّد تلك العوامل قد أعاده - فيما نقدّر- إلى كونه الشعري من جديد وحمله على الإعراض عن تدوين يوميّاته وعن الإشارة إليها في كتاباته الأخرى بأيّ وجه من الوجوه، خلافا لموقفه من محاضرته عن الخيال الشعري عند العرب التي اعتنى بصياغتها واعتزّ بها وأهداها إلى والده.

* * * * *

وهكذا نهضت نصوص الشابي التي نحن بصددها على بعض الأركان الأساسيّة التي تنهض عليها طبقة النصوص المنتمية إلى جنس اليوميّات فكشفت بذلك عن حالته النفسيّة وعن ظروفه الاجتماعيّة خلال طور حرج من أطوار حياته. إلاّ أنّ تحكّم دافع الشهادة ودافع التبرير في تلك اليوميّات التي ألّفها عندما ذاع صيته واختلفت مواقف الناس من أشعاره وكتاباته النقديّة وحرصه على مراجعة

بعض نصوصها تأثرا بصورة المتلقي الذي قدّر أنّه سيطّلع عليها في يوم من الأيـام قد فتحا تلك اليوميّات على جانب من خصائص المذكّرات ولوّنـاها بلون دلّ على أنّها تميّزت من طبقة النصوص المنتمية إلى جنس اليوميّـات الخاصّة تميّزا ينطق باندراجها في حقل اليوميّـات المضادّة التي غيّرت أجناسيّة اليوميّـات الخاصّة.

ومن هنا اتّصلت يوميّـات الشابي برسائله المنتمية هي أيضا إلى حقل الحكي الحقيقي واستحالت إلى عنصر أساسيّ من عناصر المصاحبات النصيّة التي تمثّل العتبات المنفتحة على أشعاره وعلى آثاره النقديّة. ذلك أنّها أبانت عن وجه من وجوه شخصيّته ونفسيّته ومواقفه الاجتماعيّة والفكريّة ودلّت على نظرته إلى واقع الحركة الأدبيّة والثقافيّة في تونس وأفصحت عن العوامل التي عمّقت ميله إلى المذهب الرومنسي في شعره وانخراطه في موجة التحديث التي انطلقت من المشرق العربي وانضمامه إلى صفّ الأدباء المجدّدين.

وبهذا قدّمت يوميّـات الشابي شهادة على مرحلة هامّة من مراحل حياته، من دون أن تكون تلك الشهادة ذات قيمة وثائقيّة دقيقة، لأنّ العوامل التي تحكّمت في نشأتها قد أثّرت في مواقفه وجعلته يمعن في الحديث عن ذاته إمعانـا كثّف طغيان النزعة الفرديّة الذاتيّة عليها وأبرز الأسباب التي حملته على اتّخاذ تلك المواقف.

ورغم كلّ هذا، فإنّ الشابي لم ينشر تلك اليوميّـات وأمسك عن تأليف حلقات أخرى منها بعد تلك المرحلة الوجيزة ولم يشر إليها في بقيّة آثاره فدلّ بكلّ ذلك على عدم اكتراثه بجنس اليوميّـات وأثبت أنّ الشعر هو الجنس الأدبي الرئيسيّ الذي يستبدّ بكيانه، نظرا إلى إيمانه بأنّه «لم يخلق إلاّ لتأدية تلك الرسالة في هذا العالم».

الهوامش والإحالات

1) تبدأ يوميّـات الشابي المنشورة بيوميّة 1جانفي 1930 وتنتهي بيوميّة 6 فيفري 1930. وقد ذكر محمد فريد غازي أنّ المخطوط الذي اطّلع عليه يبدأ بيوميّة 1 جانفي وينتهي بيوميّة 29 فيفري (انظر: أبو القاسم الشابي من خلال يوميّاته، تونس، د.ت.ن، 1975، ص ص7-8).

2) أبو القاسم الشابي: مذكّرات، تونس، د.ت.ن، 1966.

3) انظر المصدر السابق، ص 89.

4) انظر على سبيل المثال: كمال عمران، تقديم مذكّرات الشابي ضمن: الشابي، تونس، وزارة الثقافة، ج1، ص ص 5-20.

5) انظر على سبيل المثال: محمد فريد غازي: أبو القاسم الشابي من خلال يوميّاته.

6) انظر: جورج ماي، السيرة الذاتيّة، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، تونس، بيت الحكمة، 1992، ص ص 38-46.

7) انظر: رسائل الشابي، تونس، دار المغرب العربي، 1966، ص105.

8) انظر: توفيق بكّار، مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابي، حوليّات الجامعة التونسيّة، 1965، ص ص 145-146.

9) محمد الحليوي: رسائل الشابي، ص 35.

10) نقلا عن جورج ماي، السيرة الذاتيّة، ص 126.

11) Philippe Lejeune : L'autobiographie en France, Paris, Armand Colin, 1971, P.....

12) Maurice Blanchot, le livre à venir, Paris, Gallimard, 1971, P P, 271-272.

13) R . Bourneuf et R. Ouellet : l'univers du roman, P.U.F, 1975, PP. 181-192.

14) انظر: أبو القاسم الشابي، مذكرات، ص ص 11-12.
15) من ذلك قوله: «أشعر الآن أنّي غريب في هذا الوجود وأنّني ما أزداد يوما في هذا العالم إلاّ وأزداد غربة بين أبناء الحياة وشعورا بمعاني هاته الغربة الأليمة». المصدر نفسه، ص33.
16) انظر: Gérard Genette : Seuils, Paris, Seuil, 1987, P.341.
17) أبو القاسم الشابي: مذكّرات، ص 50.
18) المصدر السابق، ص17.
19) المصدر نفسه، ص 49.
20) المصدر نفسه، ص 50.
21) المصدر نفسه، ص ص 88-98.
22) انظر المصدر نفسه، ص ص 73-75.
23) انظر على سبيل المثال المصدر السابق، ص ص 33-36، ص ص 59-61.
24) المصدر نفسه، ص 73.
25) المصدر نفسه، ص 36.
26) انظر المصدر نفسه، ص 31.
27) انظر المصدر نفسه، ص ص 79-81.
28) انظر: محمد فريد غازي: أبو القاسم الشابي من خلال يوميّاته، ص ص 7-8، ص 92.
29) المرجع الساق، ص 92.
30) أبو القاسم الشابي، مذكّرات، ص 15.
31) المصدر السابق، ص 17.
32) المصدر نفسه، ص28.
33) المصدر نفسه، ص55.
34) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
35) المصدر نفسه، ص 85.
36) المصدر نفسه، ص24.
37) انظر محمد فريد غازي: أبو القاسم الشابي من خلال يوميّاته، ص ص13-17، ص ص 35-59.
38) أبو القاسم الشابي: مذكّرات، ص ص 40-41.
39) المصدر السابق، ص 65.
40) المصدر نفسه، ص 77.
41) انظر: زين العابدين السنوسي، أبو القاسم الشابي: حياته- أدبه، تونس، دار الكتب الشرقيّة، 1956، ص52.
42) محمد فريد غازي، الشابي من خلال يوميّاته، ص8.
43) انظر: Gérard Genette, Figures IV, Paris, Seuil, 1999, PP.335-345.
44) محمد الحليوي، رسائل الشابي، ص 76.
45) زين العابدين السنوسي، الشابي شاعر النهضة العربيّة والتجديد للأدب الحديث، ضمن، الشابي، ج3، ص216.
46) محمد الحليوي، رسائل الشابي، ص99.
47) نقلا عن محمد الحليوي، أدب الشابي، ضمن الشابي، ج3 ص42.
48) محمد الحليوي، رسائل الشابي، ص45.

عادل مقديش بين الاجتثاث والانفلات من السيرة الهلالية

رياض بن الحاج أحمد / باحث، تونس



«عادل مقديش»: فنان تشكيلي تونسي ولد سنة 1949 متحصّل على شهادة الأستاذية من معهد التّكنولوجيا للفنون بتونس. وهو عضو في اتّحاد الفنّانين التّشكيليين أقام العديد من المعارض داخل تونس وخارجها. يعرّف نفسه إذ يقول: «أرسم خصوبة «عليّسة» على جلود البقر المقدّس وأنحت وجه «جوغورتا» في أسواق الأقواس البربريّة، وحفرت على جدران المعابد الإغريقية رسم السّفن السّاحلية وأشرعتها المنسوجة بشعر النّساء، بسطت لوحاتي على جدران القدم شاديا بالحرف السّامي الأوّل بالزّخرفة بالنّمنمة، وتممت حديث العجائز لصدّ العفاريت فلا أرى لي وجها على مرآتي هذه، تراث تونس وتاريخها فصلا فصلا وإليكم الدّليل: أنا رسّام، فنان، تونسي، مغربي، عربي، إن شئت مسلم ، إن آمنت إفريقي، زنجي أبيض فينيقي الإبحار في ذكر اليمّة مع الرّوم والأتراك والاسبان مع قبائل بني هلال (...) يتملّق وجهي يقبل يشمئزّ ويكشّر ثمّ ينطلق ليتفجّر على لوحة ليليّة...» (1).

لقد ارتبط «مقديش» بالاقاصيص والحكايات من خلال ما يتجلى من اجتثاثه للنص الحكائي ومتابعة أساليبه والتخفي وراء تيماته لا سيّما ما يتبدى ضمن استناده إلى بعض الأقاصيص والسير كالسيرة الهلالية نسبة إلى قبائل «بني هلال» الذين أتوا مرتحلين إلى تونس بحثا عن الكلئ والمرعى ليعيد تجسيدهم في لوحات «ليلية» كما يقول ضنت جسد لوني مبتكرا أجهض ذلك في كلا الكتيبين اللذين حملا اسم «هلاليّات» وقد نشر الأول سنة 1985 قام بتقديمه «الطاهر قيقة» أما الثاني تم إصداره سنة 2002 وقام بتقديمه «وحيد السعفي» فكيف يتجلى اجتثاث «مقديش» من هذا النص الحكائي وانفلاته عنه ؟

1ـ الجسد اللوني :

يبدو «مقديش» في «الهلاليّات» مستعملا التباين القائم بين الفاتح والداكن والمتمثل في القيمة اللونية الأبيض والأسود ضمن استعمال تقنية المائيات المتمثلة في الحبر الصيني والأكرليك. إن هذا الاستعمال إذا ما أرجعناه إلى مصدره الإيحائي (السيرة الهلالية) هذا ما سيحيلنا إلى الأبعاد الثقافية والاجتماعية التي صنعت أثرها كمآثر تاريخية اجتماعية ضاربة بجذورها في مبدأ الزمن. كتاريخية استعمال اللون الأسود.

و بالتالي فإن «عادل مقديش» يوظف الأسود ليس من قبيل الاعتباطية - بل - لما تكتسيه هذه القيمة اللونية من أبعاد روحية ووجدانية، ومن ترسبات ثقافية اجتماعية، تاريخية يلاعب فيها الذاكرة فيحييها ويحيّنها ويلبس شخوصها وفضاءاتها حلة القيمة اللونية في اصطباغ مع مادة الحبر فقد «**استبطن في** مسارات التاريخ بعض **الرموز والأطياف التي وفرتها الذاكرة** الشعبية.... **تنفذ إلى ذهن الرسام وتنفذ عبر أنامله إلى فضاءات اللّوحة بعد أن تتحمم بعطر الحبر الأسود**» (2).

كما أنّ استعمال القيم الضوئية لا ينفي حضور الألوان إذا ما ربطناه بالاكتشافات العلمية لنيوتن، الذي ربط علاقة اللّون بالضوء إثر تجربته التي بيّنت أنّ الضوء الأبيض للشّمس يتفكّك عند مروره بالمنشور ليفرز جملة من الألوان المتجاورة تعرف بالطيف والذي يتكوّن من ثلاثة ألوان رئيسية وهي الأحمر، الأزرق النيلي، والأخضر. وعندما تتداخل هذه الألوان تبرز ألوان أخرى كالبرتقالي والأصفر والسّيان والبنفسجي. ولقد اكتشف «يونغ» في القرن 19 أنّ هذه الألوان الضّوئيّة الثّلاثة الأساسية يمكن جمعها وإعادة تركيبها لتفضي من جديد إلى الأبيض، وإنّ ذلك ما يعرف بالتّوليف الجمعي ومن خلاله يصبح اللّون الأبيض في آن واحد غياب اللّون وحضور جميع الألوان، ضف إلى ذلك اللّون الأسود الذي هو خلاصة التّوليف الطّرحي والذي هو مزج لألوانه الأساسيّة الثّلاثة وهي الماجنتا، السّيان، الأصفر والتي هي ثانوية في التوليف الجمعي ومزجها سيفضي إلى الأسود.

وهكذا يمكن أن نعتبر أنّ الهلاليات قد أخفت حضور الألوان ضمن ثنايا ارتساماتها وإنّ هذه التّقنية نجد جذورها في الشّرق الأقصى والتي كانت من أهم الطرائق المستعملة في التصوير، وكان الهدف منها الولوج إلى أبعد إدراكات الحسّ والعقل، ومحاولة الكشف واستكناه الحقيقة والمعنى الحقيقي الذي يكمن ويتخفّى وراء الطّبيعة.

فكما هو الشّأن بالنّسبة للفنان «مقديش» أو الفنان الشّرقي فإنّ كليهما تماهيا في الاستعمال التّقني إلا أنّ ذلك الأخير قد حوّل كلّ الدّرجات اللّونية إلى درجات اللّون الأسود المختلفة، أمّا «مقديش» فقد حافظ على نقاء اللّون عبر احتفاظه على القيمة اللّونية الأسود مع نظيرتها الأبيض. لكن ذلك ساعد في أن يقرّب إلى النّفس جميع الذّبذبات التي تكمن وراء ألوان الطّبيعة، فيكثف الحساسية ويخففها لتغدو ألوانا لا متناهية... هي عالمه الذي تتمازج فيه الأشكال كافة لتذوب من ثمّ في الأبيض والأسود كما أسلفت بالذّكر آنفا. غير أنّ «مقديش» لئن استعمل التّباين بين الأبيض والأسود إلّا أنّه لم يستخدم التدرّج اللّوني فيها، بل حافظ على التّناسق اللّوني الموجود بين الفاتح والدّاكن في تناغم فهي ليست ألوان اللّيل ولا النّهار. هي ألوان تشتهي فيها النّفس أن يعدم فيها المكان والزّمان وينتفي الوجود إلا ما الوجود (الذّات) لتصبح الذات ذات متأمّلة... حالمة... فتنفصل حتى عن ذاتها. ذاك أنّه في جميع اللّوحات في «هلاليات» «عادل مقديش» لا نكاد نسدل الرّحال على رسم للظّلال ليصبح اللّون قد بنى جسدا لونيا مبتكرا ضمن ما أوجده من بنية ومفردات تشكيلية قد أجهضت الفضاء لينبئ ببرام وقراءات مختلفة. ذلك أن استعمال القيم اللّونية الأبيض والأسود، إنّما يرتبط بالنص الأدبي المشفوه أو المكتوب ضمن طابعه القصصي الرّوائي الذي يروى عادة في اللّيل. فلئن كان الأبيض نهاريا فاضحا لمعالم الوجود والحياة، فإن السّواد ينبس عن عالم الظّلمة والسّكينة، عالم اللّيل الذي هو بطبعه عالم الحكايات

والأقاصيص لتعلن بالتّالي ثنائية الأبيض والأسود عن ثنائية الليل والنّهار ضد العتمة ليرتهنان بالحكاية والخرافة «**ذلك أنّ الخرافة تروى في اللّيل**» (3) فأغدق «مقديش» بالتّالي تشكيلاته مستعملا الحبر الصّيني والأكريليك «**صانعا بذلك مؤالفة غزلية بين الأبيض والأسود**» (4).

لتصبح صورة الجسد اللّوني لهلاليات «عادل مقديش» قد ارتبطت بالبعد الحكائي المشفوه والمكتوب. وإنّ التوافق لهذا الجسد اللّوني الموظّف مع النصّ الحكائي المشفوه منه أو المكتوب لم يكن إلّا غشاءها العام الذي فيه ومن خلاله تأتي لتنبجس علاقات أخرى تتجلى من خلال الفراغ وطرق استغلاله.

2 ـ توظيف الفراغ :

لقد تمثل الفراغ في الأعمال التشكيلية كأحد العناصر التشكيلية المهيبة التي أتى على التفنن في إدراجها الفنانون كما استند إليه وأقحمه «مقديش» في أعماله فبات كأحد العناصر الجليّة التي تحاك به وحوله جملة العناصر وتصاغ ضمنها الأحداث ولقد حدّدت «أمل نصر» الفراغ في نوعين والمتمثل في : الاستجابة المنطقية والاستجابة البديهية الاستجابة المنطقيّة«**هي التي نحاول من خلالها استنتاج الفراغ وفقا لتجارب مكتسبة أو التّقاليد المسلّم بها. ويأتي ذلك إلى توالد الشّعور بالتّزامن مع الحدث المصوّر ومن هنا يحاول كلّ من الفنّان والمتلقّي التوصّل إلى تحديد منظّم ودقيق للفراغ ويطبّق ذلك بوضوح في نظام المنظور الهندسي**» أما الاستجابة البديهية «**هي الاستجابة للفراغ بشكل حدسي بديهي دون أن يستلزم ذكر مواجهة الحقائق والأحداث وذلك يقود الفنّان المتلقّي إلى الانغماس في الفراغ واسترجاع حالة الغموض والأساطير التي تضفيه على اللامتناهي واللّاشعور**» (5). وإنّ ذلك ما نتبيّنه مثلا من خلال لوحة «لقاء».



لوحة لقاء, 65×50صم, حبر صيني على قماشة

ذلك أن اللّوحة قد صوّرت شخوصا يمتطون صهوة جياد في حالة نزاع ومبارزة يتحرّكون في فضاء مطلق أشبه بالحلم موح بالتّناقض بين الأشكال والخلفيّة. إن المساحة اللانهائية خلقتها أوضاع الشّخوص أنفسهم حينما ظهروا كما لو كانوا معلّقين في الفضاء، وفي هذه الحالة فإن الفراغ الذي يتّخذه «مقديش» لا يتمظهر في شكل طبيعي، حيث أن هدفه يصبح هدفا إدراكيا وليس حسيّا، له صلة بالأفكار والحالات أكثر من صلته بالمظاهر المادّية الحقيقية حيث نتلمّس وجود الأشكال داخل (فراغ مثالي) بدلا من وجودهم داخل فراغ معالج بأسلوب واقعي. ذلك ما نتبيّنه ضمن خلفية تلك اللّوحة التي انبتّ على خلائها من أي عنصر تشكيلي حيث اكتفى فيها بالإبقاء على بياض الحامل الورقي وهذا ما يجعل اللّوحة سابحة في فضاء أعلن وجوده بالقوّة ضمن تشكيل العناصر فيه بعد أن كان موجودا بالفعل، فهدف من ثمّة إلى تحويل الأشكال إلى مجموعة من العناصر التي تتحرّك في عالم مطلق. ذاك أن «مقديش» قد صوّر الأشكال بصورة يصعب معها تحديد المكان والزمان الذي وجدت فيهما عناصرها فتقود الفراغ إلى عالم مجهول لا حدود له. من هنا كان الفراغ محمّلا بالمعاني والمشاعر والمدركات الحسيّة والرّوحيّة على الرّغم من خلوّه من الأشياء فيتحوّل الفراغ المفتوح على مسطّح اللّوحة إلى فراغ موح بالمشاعر والمعاني ولكن الفراغ في اللّوحة قد يمثّل عائقا في بعض الأحيان، يعوق التّوازن بينه وبين باقي الأجزاء والعناصر التشكيلية. إلا أنّه مع

«مقديش» قد اتسم بالاتّزان يقدّم فيه ومن خلاله تعبيرا ومثالا للتوازن الحساس في استخدام الفراغ في كلّ من الأركان الأربعة لمسطّح اللّوحة ويرجع ذلك إلى قدرته على تحويل ذلك الفراغ إلى فراغ موح ويكمن ذلك في اتجاه «مقديش» الهادئ المتّزن وقدرته على امتصاص مساحة اللّوحة كلّها في نظرة واحدة. وإن ذلك ما نتلمّسه في التّوازن الكامل بين الأشكال المصوّرة والفراغ المفتوح الذي يحتويها، سواء الذي يحيط بها أو الذي يتخلّلها فإن اللوحة وقع تصويرها داخل مساحة خياليّة، لا يظهر فيها خطّ الأرض أو الأفق بل تسبح العناصر في مكان وزمان خياليين. ويعتمد بناء التّكوين على العلاقة بين حركة العناصر واتّجاهها، وبين العناصر التي تحتملها. كما تتحوّل الفراغات التي تتخلّل العناصر هي الأخرى إلى أشكال سالبة ضمن عناصر التّكوين والفراغ المحيط بها. فإذا افترضنا إزالة العناصر المكوّنة للعمل وأبقينا على الأشكال التي أقامتها الفراغات لأحدث لنا ذلك عملا جديدا ضمن مفردات هندسية تهندس اللّوحة بطريقة أخرى. وما يشدّ الانتباه في تلك اللّوحة هو قيامها على هندسة الشّكل البيضوي، داخل مكوّنات العمل التّشكيلي. كما يتجلى ذلك أيضا في لوحة «مبارزة» ففي الوقت الذي يتّجه فيه جسد الرّجل وجسم الحصان إلى الجانب الأيسر من اللّوحة، فإن رأس الحصان الذي يتصدّر المقدّمة يعود لينظر إلى الاتّجاه المقابل متماهيا في الفعل مع الشّكل الذي يعتليه، هذا في مستوى التّركيبة العامة. كما يمكن أن نتكشّف على هذا الشّكل البيضوي ضمن أجزاء أخرى مثال ذلك ما نلحظه في أرجل الحصان سواء الأماميّة منها أو الخلفية كلّ على حدة أو مجتمعة وذلك ما توضّحه الصورة التالية للوحة «مبارزة»:



رسم تمثيلي للأشكال البيضوية في لوحة مبارزة 65×50صم. حبر صيني على قماشة

الحصان الذي يتّجه إلى يسار اللّوحة، أو من خلال نظيره الذي يتّجه إلى يمينها والذي يعود بطريقة فيها انحناء نسبي مما يخلق شكلا بيضويا ثانيا، إضافة إلى حركات الأرجل التي تبدو حادة ودقيقة ذات اتجاه في حوافرها نحو اليمنى أو اليسرى، مما يترك للعين سبيلا لربط بعضها البعض لتخلق من ثمّ شكلا بيضويا آخر.

هذا ما يتعمّم أيضا من خلال حركة اتجاه ذيولها التي هي بدورها تخلق نفس الشّكل ذلك ما توضّحه الصّورة رقم2 للوحة لقاء وبالتّالي فإنّ الفراغ المهندس

كذلك بالنّسبة للوحة «لقاء» التي يبدو فيها تواجد لتواترات الشّكل البيضوي مثّلته بشكل جليّ حركات أجسام الخيول وأجساد الشّخوص وحركاتهم التي تتبدّى من خلال حركات السّيوف، فوجوه الخيول رغم اختلاف اتجاهها فإنها تعود إلى الجهة المقابلة بطريقة كليّة من خلال



رسم تمثيلي للأشكال البيضوية للوحة لقاء، 65×50صم، حبر صيني على قماشة

في هذه اللّوحة ذات الشكل البيضوي شبيه بسردية فعل الراوي أو الحكواتي الذي يقوم بسرد القصة أو الحكاية فيشد إليه الألباب من خلال التشويق عبر ما يحدثه من فواصل صمت وفراغ هامس موح يشد إليه الناضر المستمع فالحكاية الشفوية هي نسيج تفاعلي للنظرة المعبرة والصمت الهامس بالمعنى والكلام البليغ في تماه مع همهمات الراوي أو الحكواتي. وبالتالي نلحظ أهمية الفراغ المشكل في «هلاليات» عادل مقديش وطابعه السردي في علاقته بالنص الحكائي إذ يتناوله «مقديش» في طابع موح بتماه وعلاقة بالنص الحكائي المسرود عبر اجتثاثه لعناصر الحكاية (السيرة الهلالية) فيتلاعب بالفراغ ضمن فضاء اللوحة وبالتالي لقد كان»مقديش» من منطلق اهتمامه بالسيرة الهلالية مرتبطا بالسيرة الهلالية ضمن أدبها المكتوب منه أو المشفوه. ذاك أن هذا النوع من الأدب يتجاوز صورته الظاهرة ليتجلى للعالم عن بريقه كلما تراءى لنا الوعي حركة انية تطرح السؤال وتخترق الوجود بنزوع مقصود إلى الخيال الذي يفتح الثغرات تلو الأخرى ليجعل الأشياء تتمايز دون أن تتضح، لتمر تلك الأشياء القصصية في ذهن مبدعها ثم تتشكل لغويا أو تشكيليا على بياض محاملها، وإنه في الاتجاه المعاكس نص الوجود الإنساني يمتلئ به ويفصح عن بعض خباياه «**و لنا أن نبحث في تركيب النصّ وما تمثّله البنية من انفتاح وانغلاق كي يظهر النص الرّمز من حيث هو عمل وجودي يجمع بين المفهوم والأداة ويرتفع بالأشياء إلى درجة المتصوّرات**» وإن هذا الارتباط بالنص المشفوه المروي والمكتوب قد جعل سماته تتمظهر من خلال ما أحدثه من علاقات الصورة التشكيلية بالنص الحكائي فلقد أورد «مقديش» تواترا وتواجدا لعدد من الكلمات، ومقاطع جمل في عدد من اللوحات تكون هذه الكلمات ذات معان في بعض الأحيان مرتبطة بمدونة السيرة الهلالية فالنص المقروء بهذا المنحى يفيد الارتباط الوثيق بالحكاية. وإن «مقديش» لم يستند إلى النص الحكائي ضمن الصورة التشكيلية لأجل ما فيها من جوانب دلالية أساسا بل إن «مقديش» كأننا به أراد من وراء كل ذلك أن يغري المشاهد للاقتراب من اللوحة من أجل استقراء معاني الكلمات وتتبع مضامينها، ليوحي بسردية ما هو مشكل، وبعلاقة النص الحكائي بالصورة التشكيلية. فينجذب المتلقي من خلال تلك الخدعة العلائقية بين النص السردي والصورة التشكيلية ليغدو المتفرج من ثمة منغمسا في صلب العملية الإبداعية ينجذب وينسحب إليها ليتورط بين ثناياها، وبالتالي فإن الفضاء التشكيلي لمقديش يوحي بارتباط الكتابة المصاحبة للصورة التشكيلية بالعلاقة ضمن ما تحتمله الكتابة في ذهن متلقيها من سيرة للسيرة الهلالية، فيؤطرها في قوالب وأشكال هندسية تأخذ شكلا كشكل المستطيل. فكيف أتت بالتالي وشائج هذا الارتباط وهذا التوظيف التشكيلي؟

3 ـ تجليات الكتابة :

يبدو «مقديش» ضمن استعماله للكتابات عبر حيز فضاءاته في الهلاليات كأننا به إنما يذكرنا بشكل المخطوطات أو الرسائل التي كانت متداولة والتي تبعث مع الرسل. كما أن هذا الشكل الهندسي إنما يوحي أيضا بشكل اللوح الذي كان يستعمله المؤدبون في الجوامع ويستعمل لتعليم الصبية الكتابة والقراءة من أجل الحفظ والتعلم حتى تتحقق الإجادة، وهي نفس الطريقة التي كانت دارجة في بلاد المغرب. ويقول ابن خلدون «**أما طريقة المغرب والأندلس فيكفي أنها تعتمد محاكاة الخط في كتابة الكلمات والجمل ويكفي ذلك من خلال التعلم ومطالعة المعلم له إلى أن تحصل الإجادة له فيسمى مجيدا**». كما أن هذه الكتابة ضمن تموضعها في شكل اللوح إنما توحي بسردية النص الحكائي أي ما قد صار ضمن السيرة ومن ثمة الحديث عن قدر الهلاليين وما قد صار عليهم بالتالي فهي لوحهم المحفوظ، ينزله «مقديش» مصاحبا لصورهم التشكيلية. ومن المواضيع الرئيسية في الأخبار القرآنية موضوع اللوح المحفوظ «الذي كتب فيه منذ الأزل أخبار البشر. والقلم الذي كتب الأقدار يذكر مرتبطا به، إن قلم الأزل أصبح هو المصطلح المتعارف عليه في الشعر الإسلامي وخاصة

في القصائد الصوفية «حيث أن كل ما يحدث مكتوب بتلك الآلة. ومن ذلك التصور بأن القدر مكتوب كتابة باقية فانبثقت تعبيرات إسلامية للقدر مثل المكتوب باللغة العربية و«سرتوشت» بمعنى المكتوب على الجبين بالفارسية والتركية لأن القدر مكتوب على وجه الإنسان» (6).

على هذا النحو يصبح «مقديش» كأنّه يخطّ كتابات على هذا اللّوح فلئن أتى الفضاء خاليا إلاّ من (صورة هذا الشّكل الهندسي والكتابة) صورة اللّوح ليصبح لوح الجماعة (الهلاليين) الذي فيه سيخطّ تخطيطات لخطوط قدرهم. وبالتّالي لما كانت السّيرة مما ولى واندثر وانكشفت أسرارها وبانت أحداثها وذاع صيت أخبارها فإنّ «مقديش» لكأنّنا به يأتي على إعادة تشكيل الأشياء ليجسّد تصوّرات لصور ما قد صار ضمنها، فيضع أشكاله التي تأخذ الشكل الهندسي المستطيل. فكأنّها لوحة. أم هي لوحهم المحفوظ الذي فيه سيخطّ قدرهم الكائن وما قد يكون: «اعلم وفّقك الله تعالى أن الله جعل في المملكة الكبرى لوحا محفوظا وقلما معلوما عليّا بيمين مقدّسة عن التآلف والتّغيير، فقد أمر الإرادة بالعلم من الحقّ إلى اليمين بتحريك القلم على سطح اللّوح المحفوظ.

بعلم ما كان وماهو كائن وما يكون وما لا يكون.

قلبي ولوحي في الوجود بيده

قلم الإله ولوحه المحفوظ

و يدي يمين الله في ملكوته

ماشئت أجري والرسوم خطوط» (7)

فياتي يالتالي «مقديش» على عملية التخطيط على هذا اللوح في تشكيلاته التشكيلية ذات الأبعاد الهندسية (اللوح) تعيد فعل الصياغة الشكلانية التي أتى على فعلها الله كما ورد ضمن تخطيطه على لوح البشر وعليه بما كان وما يكون وتدوينه له على هذا اللوح المحفوظ «فمقديش» كأننا به يأخد هده الصورة (الخلق واللوح المحفوظ) ليخلق عناصره التشكيلية ويأتي على رسم لوح هو توشيح لهذا الفضاء المطلق البكر الذي انتفى فيه هذا التواجد والوجود إلا من لوحهم المحفوظ، ليصبح ذاك الأخير إعلانا عن مصيرهم فانطلاقا من هذا اللوح أو ما قد خط عليه سينطلق هذا المصير وسيزداد هذا الفضاء في التوشيح. لكن «مقديش» نجده يتجاوز هذه المستويات العلائقيّة في الكتابة نحو أبعاد جديدة فكيف سيتجلى ذلك ؟

4 ـ الكتابة والخط من المستوى التركيبي إلى الجانب التشكيلي

تبدو الكتابة عتد النظر إليها وربطها في مفهومها شبيهة بخط المؤدب الذي يأتي على تعليم الصبية. وإن ذلك ما يتضح في تواشجات الكتابة في «الهلاليات» من ناحية تفصيلية جزئية لا كلية حيث أن بعض الحروف تأخد طابع الروية في تكويناتها البسيطة كشكل العين ذو شكل العين أو شكل الهلال أو النصف الدائري أو ضمن حرف الميم. هذا في مستوى مبسط لكننا عند تدقيقنا النظر نجد أن ذاك الخط الذي خطه «مقديش» على ذلك اللوح شبيه بخط توقيعه في لوحاته. وذلك ما يتمثل ضمن نموذج التوقيعة المقتبسة من أحد اللوحات.

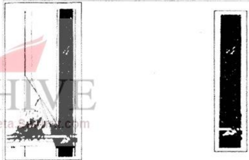

توقيع مقديش


جزء مقتطف من لوحة «دم خالص»
تشابه بين طريقة التوقيعة والكتابة

وبالتالي يمكن أن نتبين التشابه في طريقة رسم الحروف بين خط التوقيعة والخط الذي قد خط به على هذا اللوح. وعلى هذا الأساس فإن كان الأول توقيعا

تشكيليًا فإن للثانية من ذاك الأخير شأنا ونصيبا فهو خط تشكيلي أيضا. أي أن «مقديش» يخط «الهلاليات» بخط تشكيلي هي مكونات حروف توقيعاته الموقعة تاتي لتتمطى كتوقيع خطي ذي شكل كتابي موقع على تخطيط لوح قد خط لها شكل اللوح المخطوط ليسم فضاءها الموقع. وبالتالي إذا كانت نوعية الخط هي خط تشكيلي فكيف سيكون حال الكتابة معها ؟

تاتي الكتابة المصاحبة أحيانا مقروءة وأحيانا تأخذ الحروف حيزها المساحي كما يقع ترك راحة بصرية بين الكلمات والجمل. إلا أن المعنى العام لا يأتي سديدا وواضح القراءة والبيان، ذاك أن بعض الكلمات قد وقع قصها بعد تأطيرها ليصبح ذلك النص نصا قد اقتطع واقتطف ضمن نص آخر مثال ذلك اللوحة التالية :



مقتطف من اللوحة التالية

أما في بعض الأحيان فتصبح الكتابة عسيرة القراءة لاعتماد «مقديش» على جوانب عدة حيث يغيب فيها الجانب الصوري الكتابي إضافة لاعتماده على تلاصق الكلمات والجمل الشديد وتراصها حتى تأخذ شكل الازدحام الخطي والتلاحم الشديد فيمابينها، ليفقد الشكل الكتابي خطه، كما تأتي الخطوط المكتوبة تعلو بعضها وتأتي تحت بعضها الآخر، ليتحقق بالتالي التشابك في نسيجية الكلام. هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فتنعدم الراحة البصرية بين الكلمات والجمل، إضافة إلى الاقتطاع المفاجىء للكلمات التي حدها الإطار فاقتطع أجزاء منها لتصبح كتابة ذات منحى جديد يأخذ فيها ذاك الشكل الزخرفي الطابع الهندسي المؤطر.

و بالتالي يمكن أن ندرك التقارب في التناول الحرفي وصياغته المضمّنة في اللوحة كشأن الحروفيين في ذلك، الذين تعددت أصنافهم وأساليبهم ولقد قام الكاتب التونسي محمد عزيزة بمحاولة تصنيفية لهذه التجارب، فوجد أنها تتوزع في ثلاث جماعات :

«جماعة متقيدة وملتزمة بالحرف بصورة تقديسية، لدرجة أنها تحتفظ على معنى الحرف أو الكلمة التي تستعملها، كما أن هذا الحرف يبقى معروف الهيأة ومقروءا. وهناك جماعة أخرى تتصرف بطريقة أكثر حرية فيحاولون تبديل المظهر المرئي والمقروء، والمعطى، مباشرة للحرف مركزين على معناه الرمزي. أما الجماعة الثالثة فهي أكثر جسارة (من الجماعتين السابقتين). يفقد الحرف بنيته، كما أنه يختزل إلى مادة تعبيرية وحسب، مندمجة في تأليفي تشكيلي، يتأكد فيه الوجود المستقل للعمل الفني» (8) فتصبح الحروفية بهذا المنحى تستند إلى المعطى اللغوي في جميع تمثلاتها سواء أكان ذلك حرفا، أو جملة، أو مقطعا، أو نصا ليغدو بالتالي هو نقطة الانطلاق، يتوقف منها الفنان وينطلق منها جاعلا منها مادة بصرية للتشكيل. ذاك **«أن هذه الصلة باللغة العربية جلية في بيان «البعد الواحد» حيث يتم التاكيد على أن «الحرف الكتابي» تحديدا هو نقطة «الانطلاق». ذاك أن ممارسة الحرف (هو وسيلة لغوية بحتة) في الفن التشكيلي تبدأ في الأصل عند الفنان الحديث كمناورة أدبية لتكوين مناخ جديد زاخر بإمكانيات رمزية وزخرفية معا. وهو ما يضفي على الفن بعدا جديدا لم يكن الفنان قد ألم به إلا منذ وقت قريب. بيد أن مشكلة الحرف (كقيمة تشكيلية بحتة) وليس (كبناء موضوعي مجرد)... ومن هنا كان الكشف عن أهميته (كبعد) وليس (كموضوع)، ليصبح الموضوع الأساسي للحرف هو الحركة والإتجاه ليصبح البعد الواحد (كفكرة) يقصد به اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط (كقيمة شكلية صرفة)»** (9).

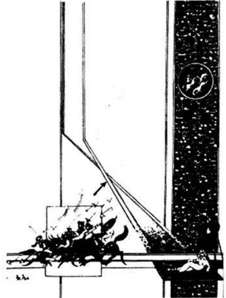
وإن ذلك ما نلحظه في بعض الصيغ التشكيلية ضمن إقحام الكتابة والاهتمام بمستواها الشكلي في أعمال «مقديش» الذي لئن أتى محورا لشكل الحرف الكتابي تشكيليا إلا أنه لا يلغيه، أبدا. فيصبح النص المصاحب للصورة التشكيلية ينطلق من صيغته الغرافيكية، لأنه يأتي في معظم الأحيان متجاوزا لمعنى العبارة أو الكلمة ويقول الفنان السوري محمود حماد في هذا السياق « **إن استخدامي للكتابة العربية لا علاقة له بما تعنيه العبارة، أو الكلمة، لأنني أريد من الكتابة الشكل التصويري والبناء التشكيلي لشكل الحرف والكلمة**» كما هو الشأن مع «عادل مقديش» فقد ركز على المستوى الشكلي للكتابة فجعل يتلاعب بطريقة الكتابة حيث يقلب شكل رسم الحرف ويأتي بنضائرها من حيث التجانس والتماهي في القولبة الهندسية، إضافة إلى عملية التكرار وما تحتويه من نسيج، فكان التّكرار كأحد العناصر يتعدد ويتكرر في اختلاف «**فالتكرار ليس تشابه الواحد كما أنه ليس تشابه المتعدد**» (10) حاول بفضلها أن يخلق نسيجا زخرفيا وخلافا للتغييرات الهندسية فإن «مقديش» يعيد هندسة لون الكتابة، فالكتابة عادة تتحمم بلون صباغ القلم بيد أنها معه تحافظ على لون ونقاء مسطح اللوحة وبكارتها ضمن حفاظها على بياض حاملها وتلوين المساحة الخارجية له بالقيمة اللونية (الأسود) ضمن استعمال لنفس التقنية الحبر الصيني أو الأكرليك. إن «مقديش» نجدة يتلاعب بتوزيع القيم اللونية داخل المساحات المؤطرة مما يؤدي إلى أن تتحول هذه الكتابة إلى نسيج قد نسج بخطوط لا مقروءة مع تلاعبه بالقيم اللونية مما من شأنه أن يحدث ذبذبة بصرية حيث أن العين لا تستطيع التركيز على هذا النّسيج المكتوب على اعتبار قوّة الأسود ونصوعه لاسيما إذا كان الأسود يمثل الحد الأقصى للدرجة عكس الأبيض الذي تساوي درجته الصفر. وبالتالي من خلال الاستناد إلى هذا الجانب التشكيلي يصبح متجاوزا لمستوى النص الحكائي لا سيما توظيفه أيضا لتوقيعه ضمن فضاءات «هلالياته». بل إنه يتجاوز ذلك ليزاوج في نفس الحين بين الكتابة العربية ضمن مقروء حروفها والكتابة الأعجمية، كما انه يستعمل بعض الأرقام التي تدل على زمن الإنجاز والتاريخ، ليأتي في هذا السياق مجانسا لكتابات عدة ليصبح المقروء لا مقروءا لتغدو الأهمية في الجمالية التي تحدثها تلك الأخيرة عبر تطويعه لخصائصها عبر التكرار والتحوير لخلق نسيج زخرفي. كما يوظف التوقيع قي بعض الكتابات ليخلق بها عنصرا تشكيليا جديدا محوره في تراكيب مبطنة على فضاء المحمل ليجهض فضاء المحمل بتواتر للعلامات والرموز. من ذلك رقعة الشطرنج التي تتوسدها المراة والحصان لتصبح المراة أحد عناصر هده اللعبة ذاك أنه كلما غيرت هذه المرأة موقعها كلّما حوّر شكلها وبنيته فضاءها ذاك هو الشأن بالنسبة للخيول التي أتت لتتشكل كأحد العناصر الايحائية الدلالية وإن ذلك ما توضحه الصورتان التاليتان :



لوحة دم خالص 165 × 50 حبر صيني على قماشة

ليأتي بالتالي «مقديش» متلاعبا بالأشياء، يحملها معانيَ تتجاوز صورها الظاهرة ليأتي الكلام متخضبا بين ثنايا التشكيل هامسا نابسا ليس بالمعنى فحسب بل بإيحائية الشكل في غنائية مطردة وبالتالي تبدو العلامات حاضرة الوجود في أعماله زاخرة بالدلالات والإيحاء ذاك أن «عادل مقديش»قد «**انطلق من تجريد للعلامات والرموز التقليدية فجمع منذ سنة 1985 هلسنة بصرية تتمظهر بين الحركة الشعبية والحكايات كألف ليلة وليلة فيها تشابك لحريم وشخوص في فضاء هندسي أسهب الأشياء فيها والمكونات معالجا إياها بطريقة تنفلت من الواقعية**».

و بالتالي لقد حاولت في هذه المقاربة التعرض إلى بعض الجوانب التي اجتث منها «مقديش» من الحكاية وطابعها القصصي وسمات تجاوزه وانفلاته عنها، وإن هذه المقاربة إنما تحتاج إلى مزيد البحث المستفيض حول العلامات والرموز والشخوص وطرق توظيفها والعلاقات وتيمات الوصل والفصل بينها. . .



هلاليات، حبر صيني على ورق

الهوامش والإحالات

1) جريدة الانباء، 16 سبتمبر 1981
2) الحبيب بيدة، الحياة الثقافية، العـ 100ـــدد، ديسمبر 1995
3) الناصر البقلوطي، مقولات في التّراث الشّعبي، تبر الزّمان، سنة 2005، ص 116
4) الحبيب بيدة، العمل الثّقافي، أكتوبر 1985
5) أمل نصر، الفنون الشّرقية وأثرها على الفنون الغربية، مطبعة الهيأة المصرية العامة للثقافة، ص114-115
6) مصطفى الكيلاني، وجود النص نص الوجود، الدّار التّونسية للنشر، ص56
7) ابن خلدون، المقدمة
8) محمد بوعجينة، موسوعة أساطير العرب
9) ابن عربي، التدبيرات الالهية في إصلاح المملكة الإنسانية، مطبعة ليدن، ص 177
10) شربل داغر، الحروفية العربية ،بيروت، لبنان، ص 19
- شربل داغر، نفس المرجع، ص 143
- شربل داغر، الحروفية العربية ،بيروت، لبنان، ، ص 63
- DELEUZE Gille, différence et répétition, paf, 1969, p164
- LOUATI Ali, L'aventure de l'art moderne en Tunisie, éditions simpact, p 184

قصــة

لجنة الحيّ

بلقيس خليفة / كاتبة، تونس

عندما انطلقت الحملة الانتخابية لاختيار رئيس لجنة الحي الذي أسكنه كنت أقضي أيامي الأخيرة في السجن لكن زوجتي كانت توافيني بآخر الأخبار من أرض الحدث وكانت لفرط نباهتها لا تغفل شيئا وإذا جاءتني بخبر غير موثوق فيه كانت تبدي تحفظها نحوه وتبحث عن رواية أخرى له إن وجدت للنفي أو التأكيد.

على الرغم من أنها لم تحاول قط معرفة سبب اهتمامي الخاص بهذه الانتخابات بالذات.

وقد كنت من القلائل في حينا الذين تعاملوا مع هذا الموضوع بمثل هذه الجدية ولعلي من القلائل أيضا الذين استطاعوا معرفة مهام رئيس لجنة الحي الحقيقية.

وحسب ما أفادتني به بعض المصادر المسؤولة قبل أن أدخل السجن فإن مهام رئيس لجنة الحي تتمثل في ثلاث مهمات كبرى أولاها الحرص على تسوية الخلافات الحاصلة في الحي بين السكان وتقليص الخلافات الحاصلة بين الحي والأحياء المجاورة وثانيها تقديم الإعانات للعائلات الفقيرة وأما المهمة الثالثة والأخيرة فهي السهر على نظافة الحي وهي أيسرها على الإطلاق.

وتعد المهمة الأولى بالنسبة لكل الرؤساء السابقين أعقد من مهمة بان كي مون في الشرق الأوسط ذلك أن أكثر المشاهد تكرارا في حينا الراقي هو مشهد الخصومات اليومية بحيث يسهل جدا أن تمتع نظرك بين الحين والآخر بمشاهدة أحدهم يركض وآخر يجري وراءه شاهرا سكينه كما يعد من المناظر المألوفة الممتعة منظر سيدتين محترمتين تتجاذبان أطراف الشعر وتتبادلان السباب اللطيف، هذا فيما يتعلق بالمعارك المحلية أما بالنسبة للمعارك الخارجية فلحينا حروب حدودية مشهورة مع الأحياء المجاورة استخدمت فيها الأسلحة الخفيفة من قبيل العصي والحجارة كما استخدمت الأسلحة الثقيلة كالسكاكين والسواطير وقد يعمد بعض رؤساء العصابات من أبناء حينا الكرام أحيانا إلى استعمال الأسلحة المحرمة دوليا من قبيل القوارير المهشمة والمغموسة في عصير الثوم بحيث تترك آثارا لا تزول.

من هذه الناحية إذن وفيما يتعلق بالمهمة الأولى لا يملك رئيس لجنة الحي سوى أن يحمي رأسه ويطلب اللطف والرحمة من الله أما بالنسبة للمهمة الثانية المتعلقة بإعانة الفقراء فلم يكن هناك أحد في حينا المترف يحتاج إلى إعانة فجميع السكان مرفهون بشهادة كل من تداول على الحي من رؤساء لجان. . .

بقيت المهمة الأخيرة وهنا يتعين علينا أن نشيد بخدمات كل رؤساء اللجان السابقين الذين سهروا على

نظافة الحي فلقد كان المجال أمامهم واسعا لتسريح من شاؤوا من العمال لجمع الزبالة ليلا دون التعرض للمتساكنين بأي انتقاد أو لوم وهو ما كان يفعله كل رئيس لجنة جديد دون كبير عناء ورغم أنني لا أدري فيم يتمثل الامتياز في أن يصبح المرء رئيس لجنة حي بما أنه مجرد منصب شرفي لا يتقاضى صاحبه أجرا إلا أنني كنت ألاحظ في كل حملة انتخابية جهدا وعناء من قبل المرشحين يثير استغرابي وإن كانت هذه المرة تختلف عن كل المرات، فحسب ما تنقله زوجتي المصون من أخبار، تجاوزت الدعاية في هذه الانتخابات الأخيرة مستوى القول إلى مستوى الإنجاز ويبدو أن دعاية المعركة الانتخابية انحصرت في أكوام الزبالة حيث شدد الرئيس الحالي على ضرورة خلو الحي من أي كيس زبالة مهما كان حجمه ضئيلا فكان أعوانه يعملون ليلا بجد أكدته زوجتي التي تطوعت لمراقبة الأمور عن كثب - تطوعت لصالحي بطبيعة الحال- غير أن هذه الأكياس سرعان ما كانت تظهر في النهار بشكل مكثف وترى زوجتي في تعقيبها على الخبر أن المرشح الجديد هو من وراء ظهور هذه الأكياس حتى يكشف ضعف المرشح القديم في السيطرة على الأوضاع.

وسعيا منه لتأكيد حرصه الشديد على النظافة قاد المرشح القديم حملة نهارية في الشوارع شعارها «من أجل حي نظيف» قادها بنفسه وبادر فيها إلى جمع الأكياس من الشوارع.

ففاجأه المرشح الجديد بحملة مقابلة شعارها «لأن حينا نظيف» حمل فيها مع أعوانه المكانس وكنسوا كل شوارع الحي فرد عليه منافسه بأن أخرج من بيته خرطوم ماء طويل وغسل أرضية الشارع المقابل لبيته فاستغل المرشح الجديد هذه العملية ضده ودعاه إلى المساواة في النظافة بين كل الشوارع وهو ما يعجز عنه صاحبنا الذي كانت تنقصه التجهيزات وانتهى الأمر بينهما حسب ما وافتني به زوجتي من آخر الأخبار إلى عقد مؤتمر تقام فيه بينهما مناظرة علنية.

ودعوت الله في كل صلواتي بكل ما أملك من خشوع -بالمناسبة لم أكن أصلي قبل هذه الحادثة- دعوته أن أخرج من السجن قبل انعقاد المؤتمر، واستجاب الله لدعائي وخرجت يوم المناظرة تماما، خرجت من السجن صباحا ولم يكن أمامي متّسع من الوقت ليبهرني ضوء الشمس الساطع وأنا أطل من بوابة السجن ولا لأن تعبث بعض النسمات بشعري فأشعر بمتعة الحرية وأحزن على الوقت الذي قضيته في السجن وأدخن سيجارة رخيصة وأنا أجر رجلي في الطريق كما يحدث عادة في أفلام الأبيض والأسود.

كان الوقت ضيقا لفعل كل هذا، لهذا ما إن خرجت أوقفت سيارة أجرة وانطلقت سريعا إلى بيتي، سلمت على الأولاد بسرعة وبسرعة أكبر استحممت، ملابسي مكوية كانت تنتظرني على الفراش -أية زوجة رائعة أملك- وخرجت إلى ساحة الحي حيث اصطفت الكراسي ونصبت قبالتها منصة يغطيها شرشف ناصع البياض تتناثر عليه الورود، مضخمات الصوت كانت في الجهات الأربع والناس بدؤوا في التوافد حتى امتلأت أغلب الصفوف وصادف أن وصلت عند دخول المرشحين فارتفع التهليل والتصفيق ظن الرجلان أنهما المقصودان بالترحيب فانحنيا إجلالا أمام هذه الحفاوة لكنهما سرعان ما فهما أنني المقصود عندما رأيا الرجال يتجهون نحوي معانقين.

انتهت الجلبة التي أحدثها قدومي واتخذت أحد المقاعد واستهل الرئيس الحالي الكلمة : «في البداية أود أن أشكركم على الحفاوة الكبيرة التي استقبلتمونا بها، لن أطيل عليكم أود أن أقول فقط أنا ابن هذا الحي نشأت وترعرعت فيه» وهنا قاطعته «ولكن عمر الحي لا يتجاوز الثلاثين سنة فكيف تدعي أنك نشأت فيه والحال أن عمرك يناهز الستين»، فضحك الحاضرون، ولكن صاحبنا استمر في الكلام وكأنه لم يسمع شيئا فقال: «أنا ابن هذا الحي، بيتي يجاور بيوتكم وأولادي إخوة لأولادكم وأحلامي هي أحلامكم» نظرت إلى سترته الأنيقة جدا وقلت لنفسي عن أية أحلام يتكلم هذا الديوث وثمن سترته يكفيني مصروف شهر ونصف في

بيتي دون أن أستدين، واصل كلامه فقال لن «أقول لكم انتخبوني لأنني على ثقة من ذكائكم الذي قادكم دائما إلى ما فيه خيركم» وصفق له الحاضرون ببرود.

ثم أخذ المرشح الثاني الكلمة، عدل من جبته -المنافق جاء يلبس زيا تقليديا- تنحنح ثم قال: «صحيح أنني أسكن بعيدا عن الحي وصحيح أن أولادي لم ينشأوا في الحي لأنني كنت أرى ما يحدث في الحي ولم أكن راض بالمرة أما الآن وقد أتيحت لي الفرصة لتغيير الأوضاع وتحسين وضعية الحي فلن أضيعها وقد قررت أن أشتري بيتا هنا لأكون معكم فأسهر على نظافة الحي ليل نهار، لا بعوض بعد اليوم، لا قطط تتقاتل عند أكوام الزبالة وهنا لم أتمالك نفسي فقلت بصوت عال: «لا تحمل همّ القطط فالمسكينة تعاف زبالتنا، لا تجد فيها ما يؤكل».

وضحك الحاضرون مرة أخرى ،لكنه واصل كلامه وقد لبس وجهه ملامح الطيبة فجأة: «سأختم كما قال السيد رئيس لجنة الحي الحالي أنا على ثقة من ذكائكم والحر يتعظ عادة» وغمز بعينه متظاهرا بالمزح فصفق الحاضرون كمن يؤدي واجبا ثقيلا، أما الرئيس الحالي فلم يخف امتعاضه قبل أن يأخذ الكلمة مرة أخرى:

«قبل أن نسمع أسئلتكم الموجهة لكلينا ستوزع عليكم المشروبات والمرطبات احتفالا بهذا اليوم التاريخي» أثناء توزيع المرطبات رن جرس هاتفه المحمول ورأيته يبتعد قليلا عن المنصة ثم عاد وقد امتقع وجهه، أسر بشيء ما للمرشح الثاني ثم جمعا أوراقهما وغادرا المكان بسرعة ولم يتفطن أحد من الناس لغيابهما فقد كانوا في هرج ومرج من أجل المرطبات التي كانت تتلقفها أيدي الكبار والصغار في جوع لتتحول ساحة الانتخابات إلى ساحة معركة من أجل الأكل.

ملاحظات عابرة:

تمكن أهالي الحي بعد عدة أيام من معرفة سبب مغادرة الرجلين للحفل الانتخابي فقد ألغى قرار وزاري خطة رئيس لجنة الحي وأوكلت مهمة التنظيف للبلدية.

نسيت أن أخبركم أنني دخلت السجن لأنني اتهمت باطلا بالسرقة فقد كنت أعمل في مصنع رئيس لجنة الحي السابق وفكرت بترشيح نفسي لرئاسة لجنة الحي، ظننت أنه بوسعي القضاء على الحروب التي كانت تنشب بين الأحياء وفكرت أنه يمكنني تبليغ مشاكل حيي المتمثلة في الفقر والبطالة للمسؤولين...

أمر آخر يتعين عليكم معرفته، المرشح الجديد شريك للمرشح القديم في المصنع الذي كنت أعمل به...

أما عمال التنظيف فقد كانوا هم أنفسهم عمال المصنع يتقاضون أجرا واحدا من أجل عملين...

تلك النظرة

عبد الرزاق قيراط / كاتب، تونس

كنت أشعر منذ الصباح أنّ أمرا خطيرا سيحدث.

وأخيرا سمعته يقول لزوجته: هل ترغبين في ذلك حقا ؟

فأشارت برأسها موافقة رغم الدموع التي أخذت تتسلّل من عينيها، وحتّى لا يراها، أسرع إلى السيّارة قبل أن يتأثّر ببكائها فيتراجع عن القرار الذي توصّل إليه بصعوبة.

وانطلقت السيّارة ولم أر البنات الصغيرات. كيف أخرج هكذا بسرعة دون أن أراهن وأسلّم عليهن، لطالما لعبنا وتسلّينا معا، كيف سأتحمّل هذا الفراق؟

كانت السيّارة تسير إلى حيث لا أدري وكان الصمت ثقيلا وبعد ربع ساعة تقريبا توقّفتْ ، وفتح الباب فنزلتُ مكرهة ووقفتُ في مكاني بينما ظلّ هو في مكانه أمام المقود ينظر إليّ من خلال المرآة، تسمّرت في مكاني ونظرت في عينيه ونظر في عينيّ، وبسرعة، أخذ منديلا ورقيّا ليمسح الدمعة التي انحدرت على خدّه. وبعد وقت قصير ابتعدت السيّارة واختفت تماما.

كنتُ ذاهلة لا أصدّق ما حدث، ومع ذلك انتظرت عودته، تمنّيت أن يتراجع عن قراره فيعود لاصطحابي، لا أريد العيش وحدي بعد أن كبرت في تلك الأسرة اللطيفة.

وخيّل إليّ فجأة أنّه ظلّ يبكي لأنّه لم يكن يرغب في تركي هنا وحيدة. شعرت أنّه لا يتحمّل الصنيع الذي قام به ولا يقدر على نسيان النظرة التي أرسلتها إليه. كانت نظرة عتاب مؤثّر. كانت نظرة توسّل صامت ولكنّه مسموع، قلتُ متسائلة: «لماذا تفعل بي ذلك؟. . . .».

لاحقته نظرتي وفي لحظة من الندم والخجل من صنيعه فاضت عيناه. . . لم يكن يتصوّر أنّ بمقدوره البكاء والنحيب بذلك الشكل.

كأنّي أسمعه يقول لزوجته : لا! لا أصدّق أنّي فعلت ذلك سأعود للبحث عنها.

****

كان الظلام قد انتشر، «ولكنّ أضواء السيّارة قد تساعدنا على البحث، قد نجدها» قال مطمئنا،

فقالت زوجته: «ألهذا الحدّ يكون الإنسان قاسيا وخائنا؟ لقد تسرّعنا».

ولكنّك كنت موافقة حتّى لقد تمنّيت أن تمنعيني.

لقد خفت على الصغيرات بعد أن انتشرت البقع الحمراء في جسمي.

حين وصل، أوقف المحرّك، فأحسّ بهدوء مخيف

ونزلت زوجته تناديني. . وتبحث عنّي، بينما، ظلّ هو جامدا في مكانه أمام المقود كعادته يشاهد ما يجري.

كانت الزوجة تناديني وشعُرَتُ أنّها تبحث عن سراب وارتعد جسمها خوفا من مكروه قد يكون أصابني وهاجمتها الأفكار السوداء وفي لحظات حالمة بالعثور عليّ تذكّرت ذلك اليوم الذي جمعني بها:

****

كنت يومها أمشي بخطوات متثاقلة لا أدري إلى أين ستحملني. . لم أكن أستطيع النظر فعيناي مغلقتان تقريبا ولكنّ ضجيج الشارع يهاجم أذنيّ من كلّ النواحي وفي كلّ لحظة أشعر أنّ شيئا عملاقا سيدهسني. كان الرعب يلفّني كأنّه كابوس وكنت أشعر أنّ نهايتي قريبة رغم أنّي لا أفهم ولا أعرف متى كانت بدايتي.

غير أنّ كلّ شيء تغيّر في تلك اللحظة حين شعرت أنّي أرتفع إلى أعلى، لم تعد أقدامي تلامس الأرض، وبسرعة عجيبة اطمأنّ قلبي وأحسست أنّي وصلت إلى مكان دافئ. وبدأ الضجيج الذي كان يلفّني يبتعد شيئا فشيئا. ثمّ أحاطت بي أصوات متداخلة تحمل أسئلة حائرة قلقة، كانت أصواتا عذبة رقيقة يخالطها بكاء طفلة صغيرة.

وكان الجميع يتساءل: كيف سنقنعه؟ هل سيقبل ؟

ويأتي الجواب متردّدا من الأمّ : سنحاول إقناعه، سنجد حلاّ هذه المرّة.

وفجأة يسمع رنين لم يدم إلاّ برهة فيضطرب الجميع من جديد وتعود الأسئلة ملحّة فقد وصل الأب. كان من الواضح أنّه رجل صعب بل شرّير. فتح الباب، فدخل الأب ومعه ضجيج الشارع الكبير الذي يخيفني وأسرعت البنت الصغرى بسعادة نحو والدها وهي تقول: «لدينا مفاجأة، لدينا مفاجأة. . .» فنظر بسرعة إلى زوجته وقبل أن يبدأ في العتاب، ابتسمت له تلك الابتسامة التي تلجأ إليها لتحقيق طلب صعب ثمّ تقدّمت نحوه وقالت: «هذه المرّة ستوافق من أجل ابنتك، انظر كم هي سعيدة».

هكذا بقيت فأحبّني الجميع وأحببتهم إلى أن مرضت الزوجة وظهرت على جسمها بقع غريبة فحامت الشكوك حولي وقرّروا التخلّص منّي.

****

طال انتظار الزوج فنقر على منبّه السيارة يائسا ولكنّ أمّي كما يحلو لي أن أناديها تقدّمت بعض الخطوات مقتربة من شجرة كبيرة وهي تنادي بإلحاح. وفجأة وكأنّ الأمر كلّه حلم سعيد، خرجتُ إليها وقفزت إلى حضنها فلم تصدّق عينيها واحتضنتني باكية، وأخذت تردّد : وجدتها وجدتها، قطّتي عزيزتي! يا إلهي، إنّك لم تبتعدي، كنت تنتظرين قدومنا فلازمت مكانك. لا أصدّق ! الحمد لله أنّك بخير! الحمد لله!

شعر

تـــوجّـس

الحبيب دربال / شاعر، تونس

1 – أَخشى أن يتبرّأَ منّي روضي العاطرْ
أتفيّأ ظلاً لا يرحمْ
يسحقني صُعلوكٌ
أو إذيولوجيّ ماكرْ،
أخشى أن أتلمّظني
قبل الحول، وبعد الحول
وحين يكون الحمل....

******

2 – لماذا إذا قلتُ لا تجزعي
من يدٍ أو يدين
لسانٍ ورجلين
كراسٍ كأعجاز نخلٍ
وعانه،
وفزّاعةٍ في الخلا تحتضر
لماذا إذا قلتُ هذا الكلام
يؤذّن غِرّ
ويتلو على الحاضرين بيانه؟!

******

3 – أصحاب السُّلطة والجاه
معالي دولة "حلمستان" (1)
إنّي المُنضي أسفل هذا النّصّ،
"شوهدتُ
صباح اليوم
أُخرّب أحجار زواياي...
انبسطوا
لكن أغلبهم نكصوا...."

******

4 – قال تأبّط نهباً:
"لا بأس إذا دُكّت سُفني

أَوْ وَدَّعْتُ قِلاَعِي
لاَ بَأْسَ
فَلِي عَشْرٌ تَنْتَظِرُ
نَصَبْتُ عَلَيْهَا مَلِكًا ذَهَبًا
مَلِكًا يَحْذُو مَلِكَهُ
لَكِنَّ ٱلْمَلْفُوظَ أَبِي،
دَلَّلْتُهُ، رَاوَدْتُهُ، حَذَّرْتُهُ،
أَسْبَغْتُ عَلَيْهِ نَعِيمًا
يَجْرِي مِنْ تَحْتِهِ خَمْرٌ "أَثِينًا
عَيْنًا يَشْرَبُ مِنْهَا جُلاَّسٌ كُثْرٌ،
وَجَوَارِيَ لاَ يَسْتَثْنِينَ أَحَدْ..."
حِينَ تَخَفَّى ٱلْمَلِكُ ٱلأُمِّيُّ ٱلسَّفَّاكُ
ٱلْمَذْحُورُ ٱلنَّهَّابُ ٱلْمَذْمُومُ ٱلنَّجِسُ
مَزَّقْتُ شَبِيهَهُ إِرْبًا إِرْبًا،
فَٱنْسَحَبَتْ كُلُّ ٱلأَسْمَاءِ
وَجِيءَ بِأُخْرَى، جِيءَ بِهَا لِتُوَسِّسَ مَمْلَكَةَ الْغُرَبَاءِ
-يَقُولُ أَسَاطِينُ السَّاسَةِ وَالتَّمْوِيهِ-،
فَلَمْ تَسْلَمْ مِنْ شَرَرٍ دَمَوِيّ...

******

5 – فِي عِزِّ ٱلْعِشْرِينَ
أَنَامُ وَأَصْحُو ثُمَّ أَنَامُ
عَلَى أُغْنِيَةٍ رَعْنَاءَ
أُرَدِّدُهَا مِلْءَ ٱلْقَلْبِ
مَتَى يَشْتَدُّ هَجِيرٌ أَوْعَصْفٌ.
فِي ٱلْخَمْسِينَ
أَتَشَهَّى ضَرْبَةَ سَيْفٍ
تَغْتَالُ ٱلصَّمْتَ ٱلْعَرَبِيَّ
تَنْعَاهُ، وَتَنْعَى حَظِّي يَا وَطَنَ ٱلشِّيحِ إِذَا أَزْهَرْ.
فِي ٱلسِّتِّينَ وَنَيِّفْ
يَلْتَئِمُ الْجُرْحُ
يَطْفَحُ عِطْرًا وَعُذُوبَهْ
يَهَبُ ٱلنَّسْرِينَ عَبَاءَتَهُ ٱلْمَسْلُوبَهْ...
*فِي ٱلسَّبْعِينَ
أَتَقَصَّدُ نَهْرَ حَنَانْ
وَسَنَابِلَ شَامِخَةً لاَ تَخْشَى ٱلْقَصْفَ
وَهَجًا يَمْتَدُّ هُنَا وَهُنَاكَ
عَسَى "بُوكَزْعِينَ" (2) يَكُفُّ يَكُفُّ يَكُفّ
عَنْ سَمْسَرَةٍ وَهُـــــــــرَاءٍ...

******

6 – أَرَى ٱلآنَ طَيْرًا يُرَوِّضُ مُلْكَهُ
وَيَفْتِكُ بِٱلْقُبَلِ ٱلزَّائِفَهْ
يُهَيِّئُ لِلْقَادِمِينَ طَرِيقًا فَلاَةً
...طَرِيقًا تَبَخَّرَ فِيهَا رَجَائِي
أُرِيقَتْ عَلَى حَافَتَيْهَا دِمَائِي
وَشُلَّتْ مَفَاصِلُهَا
بَيْنَ وَقْعٍ غَرِيبٍ

وَطَعنٍ خفيّ...

******

7 – سَأَحتَاجُ يَوْمًا إِلَيَّ
إِلَى خَيْمَةٍ أَوْ جِرَازْ،
وَنَبعِ "تَعنفَوَ" (3) قَبلَ الأَوان
سَأَحتَاجُ يَوْمًا...
وَأَمضِي كَمَا القُبَّرَاتُ
تَرَصَّدُهَا أَعيُنٌ لاَ تَنَامُ...

- جانفي 2012 -

الهوامش والإحالات

1) تركيب من وضع الشاعر
2) في اللغة: كُرَاعٌ/ ج: أَكْرُع
3) تَعَنْفَوَ: فعل رباعيّ مزيد من وضع الشّاعر، يشير إلى شدّة الفتوّة والعنفوان

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم: عبد الرحمن مجيد الربيعي

«بنفسج الديكتاتورية» لمحمد الجويلي (تونس)

صدر للباحث الدكتور محمد الجويلي تأليف جديد بعنوان «بنفسج الديكتارورية»، والدكتور الجويلي مختص في الأنتروولوجيا السياسية والثقافية، وكان عنوان أطروحته التي قدمها في السوربون ثم نشرت في كتاب عام 1995 بعنوان «الزعامة السياسية في المخيال الاسلامي» وله عدد من المؤلفات التي تدخل ضمن تخصصه الأكاديمي.

يهدي كتابه (إلى كل قطرة دم أريقت في خضرائنا إلى كل صرحة حرية ذوت في سمائنا، إلى أحرارنا وشهدائنا).

ويقول في تقديمه لكتابه بأنه (يضم مجموعة من المقالات، ما يربط بينها على وجه الخصوص هو أنها كتبت كلها من وحي ثورة 14 جانفي وفي غياب عن البلاد ما عدا مقالين كتبتهما في تونس).

نشير هنا إلى أن المؤلف كان عند قيام الثورة في العاصمة السعودية الرياض حيث كان يعمل هناك.

هذه المقالات التي جمعها د. الجويلي بين دفتي كتابه هذا تصب كلها في الثورة، هذا الحدث الاستثنائي في تاريخ الشعب التونسي لابل في تاريخ الشعب العربي كله بدليل ان هذه الثورة ألهمت بلدانا عربية أخرى لتسقط ديكتاتوريتّها من حسني مبارك إلى القذافي إلى علي عبد الله صالح والبقية تأتي.

من مقالات الكتاب التي بلغ عددها واحدا وعشرين مقالا نذكر : الثورة عن بعد 14 جانفي في روان/ العودة إلى تونس/ بنفسج الديكتاتورية/ اللغة والسياسة في زمن الثورة/ الدبلوماسية التونسية والعودة للدار/ ليبيا وتونس والطرابلسية/ النخبة الجامعية والانتهازية/ رمضان والثورة في بنقردان/ أحزاب سياسية أم ملل ونحل؟/ التجمع الهمامي/ زوجة الرئيس القادم/ الحجامة/ الضبع والحمار وتونس اليوم بين اليمين واليسار/ الثورة والثور والراكب والمركوب/ بين إرحل وديكاج/ الشيخ العندليب عبد الفتاح مورو في فرانس 24/ الشرعية السجنية ومقالات أخرى.

ومن الملاحظ أن المؤلف واستجابة للحماس الذي خلقته الثورة وقوة الأمل التي زرعتها هي التي جعلت هذا الباحث في علم الاجتماع يكتب سلسلة المقالات هذه التي نشرها في الصحف التونسية ثم استكمالا للفائدة قام بجمعها بين دفتي كتاب.

ولعله به أراد تسجيل موقفه الداعم والمؤيد لهذه الثورة التي أطاحت بديكتاتورية جنرال بوليس نهب البلاد والعباد وهو وحواريه وأسرة زوجته التي أفرد لها المؤلف فصلا بعنوان (الحجامة) وهي الصفة التي عرفت بها.

جاء الكتاب في 176 صفحة من القطع المتوسط وقد نشر على نفقة المؤلف / مطبعة تونس قرطاج 2011.

«ليلة سريعة العطب»

لعائشة البصري (المغرب)

عائشة البصري بين أهم الأسماء الشعرية المغربية التي ظهرت بعد جيل مليكة العاصمي ووفاء العمراني وقد ضمّ هذا الجيل الشعري أسماء مهمة في مدونة الشعر بالمغرب أمثال فاطمة الزهراء بنيس، وفاتحة مرشيد ووداد بن موسى واكرام عبدي، فاطمة بوهراكة وأخريات.

وعائشة البصري شاعرة مثابرة وفي رصيدها عدد من الأعمال الشعرية التي خطيت بترجمات إلى لغات أجنبية كالتركية والاسبانية والفرنسية والايطالية.

ومن دواوينها المنشورة نذكر: مساءات/ أرق الملائكة/ ليلة سريعة العطب/ حديث مدفأة/ صديقي الخريف/ عزلة الرمل/ قنديل الشاعر.

هذا عدا المقالات التي تنشرها في الصحف المغربية والعربية ومشاركتها في ندوات ومهرجانات أدبية عربية ودولية.

بين أيدينا الطبعة الثانية من ديوانها «ليلة سريعة العطب» يتصدره اهداء مؤثر (إلى الشاعر محمود درويش كم كبرنا على ذراع قصيدتك). وبعد الاهداء مدخل جاء فيه : (إصغ إلى الأرواح الماثلة في القصائد دعها تأخذك حيث تشاء).

وهو لجلال الدين الرومي

وعائشة البصري شاعرة عميقة، واعية، شفافة، وحزينة إلى أقصى أماد الحزن.

تحاول أن تبدع لغتها وموضوعها وتردد أنفاسها وهي إن غرقت من المعجم الصوفي إلا أنها ظلت محتفظة ببهائها الخاص بحيث لا نستطيع ارجاع عالمها إلا لها هي، غرّيد أبيض تحتضنه شجرته الخاصة في غابة مكتظة بالشعراء.

شجرة منفردة وسط الزحمة.

هذا مدخل قصيدتها «أجمل من موت في حديقة»:

(وردة عليلة في مزهرية الوقت

تدفق الندى على سرير الخضرة

ارتعاش اليد قرب أنامل ظامئة

ارتباك الخجل أمام هيبة الحبيب

حملقة الليلك في جرأة رائحته

تحجّر الكلام في الحلق

تكوّم الفراغ في اليد

نظرة فارغة

انتظار ما لا يأتي).

تفيد الشاعرة من السرد في اثراء قصيدتها، تبدو وكأنها تحكي، تروي لنا، لكنها تأخذ الشعر من السرد، ليكون السرد شعرا وليس الشعر سردا، هو اللعب بين حدين قاطعين.

هذا مثال من مطلع قصيدتها «صورة عائلية» :

(هي في الصورة تبتسم

هو في الصورة يداري ضجره

هو لا ينظر إليها

هي حذرة لا تنظر إليه

هي تعتدل في جلستها

هو يستعد للوقوف

هي تتكوم في دفء اللحظة

هو يضيق به الأطار الأسود

خلف الصورة).

ثم تنقلنا إلى هذا الذي تتحدث عنه، وتحت عنوان (هو) يأتي صوته الداخلي قرين اللحظة الشعرية تلك : (هذه المرأة أخّرت موعدي دقيقتين)

وكأن حوارا باطنيا يدور بينهما اذ تقول هي:

(هذا الرجل

أخّر سعادتي عقدين)

لكن المصور الذي يقف حائرا يشارك هو الآخر بصوته الداخلي المتسائل :

(أمام الصورة

يقف المصور حائرا

تواشج غريب

أيلتقط تلهّف المرأة

أم يكتفي بلا مبالاة الرجل؟)

قصيدة تستبطن، تتقصّى الأسرار، تتداخل، وتتداعى وتتحول إلى سؤال على لسان المصور.

هذا ديوان بين أجمل الدواوين التي «تغزو» بها المرأة العربية الشاعرة فضاء الابداع الشعري الذي كدنا نفقد الأمل فيه من ولادة أسماء كبيرة تغمره بالاضافة والحداثة: نازل الملائكة، فدوى طوقان، وغيرهما:

جاء الديوان في 118 صفحة من القطع المتوسط - ط2- منشورات مرايا- المغرب- لوحة وتصميم الغلاف عزيز أزغاي- سنة النشر 2009.

«وعاد البحر لنا أخيرا»

لعمر السعيدي (تونس)

آخر ا اصدارات الكاتب التونسي عمر السعيدي مجموعة قصصية بعنوان «وعاد البحر لنا أخيرا». والسعيدي كاتب دؤوب يتراوح نتاجه المنشور بين القصة القصيرة والنقد، كما أن له تجربة وحيدة في رواية عنوانها «ماريا» صدرت عام 2006.

أما ما نشر له في القصة القصيرة وقبل صدور مجموعته الجديدة هذا العام المجموعات التالية : الصوت المفقود (1997)، المشي بعين واحدة (2000)، صبايا (2004)، الشرفة (2007)، الأسوار العالية (2009).

كما صدر له في مجال النقد كتابان هما : قراءات في الرواية التونسية (2001)، رؤية في القصة التونسية المعاصرة (2003).

وبحكم كونه مربيا فقد نشر للأطفال مجموعة قصصية بعنوان «سر المدينة المعلقة» (1999).

وتضم مجموعته الجديدة «وعاد البحر لنا أخيرا» -وليته كتب العنوان بصيغة «وعاد لنا البحر أخيرا» لسلاسة تلفّظها - اثنتي عشرة قصة قصيرة منها : اللذة الحرام/ الطوفان/ ترعة فرعون/ الحنين إلى المواسم/ البحر/ ابني يكره المدرسة ويحب الميكانيك/ الكوفية التي عزّ ثمنها/ حكايات والدي عن جدتي/ رسالة شهيد/ الوليمة الأخيرة/ الحياة مسافة.

ويلاحظ ميل المؤلف إلى العناوين التي تسمي الأشياء بأسمائها، أي أنه بشكل وآخر معنّي بمضامين قصصه التي تنهل من اليومي والاجتماعي، اذ أن هذا الشكل موضوعه الكتابي الأثير.

تتصدر المجموعة مقدمة بقلم بشير الجلجلي أشار فيها إلى أن السعيدي (يقطف الصور المختلفة من عمق المجتمع التونسي) ويرى ان القارئ النموذجي -كما أسماه- يتناولها (ويوجد لها قراءات مختلفة شريطة الالتزام بالقيم الجمالية للنص الأدبي بعبارة إمبرتو إيكو الذي يقول لابد أن ينظر لكل نص أدبي بوصفه مقياسا لتأويله الخاص). شارحا بأن هذا يعني التأويل الباطني للنص الأدبي المتصل أصلا بالقيمة الجمالية والبعد المضموني الراسخ تعبيرا عن هموم الانسان).

ويقول بأن هذا مادفعه لـ(تصفّح) هذه المجموعة، وتستوقفنا كلمة (تصفّح) اذ أنها تحيل على المرور العابر بالقصص وليس قراءتها قراءة متأنية. وهذا (التصفّح) على حد تعبيره أكد له بأن (هذه المجموعة التي أبان صاحبها عن قدرة واضحة في شدّ أدبه إلى المجتمع بشدّ السياق الذي وجد فيه).

كما يشير صاحب المقدمة إلى ان السعيدي (اصطفى السيرة القصصية ليعبر عن تفاعل الذات مع ذاتها) ضاربا المثل ببعض قصص المجموعة التي تمثل رأيه هذا.

هذه مجوعة طيبة من القصص رسّخ فيها صوت صاحبها نتيجة لمثابرته وجدّيته في أن يرفد منجزه بأعمال جديدة هي ثمار تواصله.

تقع المجموعة في 114 صفحة من القطع المتوسط -نشر على الحساب الخاص- لم يكتب اسم المطبعة- سنة النشر 2012.

«الكتابة وهاجس التجاوز»
لبهاء بن نوار (الجزائر)

صدر للباحثة الأكاديمية الجزائرية بهاء بن نوار كتاب بعنوان «الكتابة وهاجس التجاوز -قراءات نقدية» ويضم مجموعة مقالات تناولت فيها عددا من الأعمال الأدبية العربية -وخاصة العراقية منها- اذ الكاتبة تعد أطروحة الدكتوراه عن الرواية في العراق.

وعنوان كتابها مأخوذ من عنوان دراستها لكتاب الماء والنار للناقد ماجد صالح السامرائي.

يأتي المدخل لهذا الكتاب بقلم مؤلفته وتحت عنوان (بدلا من المقدمة : النقد ولغته). وهي مقدمة مركزة، ومترابطة فتقول مثلا: (وإن جاز اعتبار النص المبدع بمثابة ثوب ممزق، لا ينتفع منه إلا ان رتّق فأن النقد القرائي هو الكفيل بنقله من حالة الأهمال والتبعثر إلى حالة التكامل والالتئام).

هو رأي، توضحه بقولها : (وهي نقلة لابد من أن تتسم بحد أعلى من الانسجام والتوافق يفرض ضرورة التحام الأصل والفرع، وحلول الواحد منهما في الثاني حلولا خاليا من أي تنافر أو نبوّ).

الدراسة الأولى في الكتاب «أسئلة الذات» «أسئلة الوجود» تخص بها الروائي والناقد الفلسطيني العراقي جبرا ابراهيم جبرا من خلال روايته «البحث عن وليد مسعود».

اذ هي ترى بأن روايات جبرا تعمل على (شحذ ذهن) قارئها، كما ترى ان رواياته روايات «إشكالية» بامتياز، وأنها أيضا (أعمال فكرية جوهرها التأمل والصراع والكلمة الأولى فيها للفكرة لا للحدث).

وتعود لروايته «البحث عن وليد مسعود» لتقول بأن (جبرا لايبد ومن خلال عمله هذا مصرا على رصد سيرة

حياة عادية لفرد واحد فقط، بقدر ماهو مصرّ على رصد سيرة فكرية وشطحات تأملية لجيل كامل).

هكذا ترى في قراءتها التي تعمل على تأكيدها عندما تذكر في خاتمة بحثها: (وهكذا نخلص إلى أن هذا العمل على ما يموج فيه من أحداث ومفارقات وتشويق واصطدامات عاطفية جامحة يمكن اعتباره عملا فكريا بامتياز، لم يقصد من خلاله جبرا تقديم مشاهد سردية مألوفة، قوامها تتابع الحدث أو بروز الوصف).

من المؤكد أن آراء كهذه رغم أهميتها يمكن أن تناقش لما فيه اثراء قراءتها، وخاصة (التعميم) في قولها بأن جبرا أراد في روايته (تقديم أو ضغط سيرة فكرية لجيل كامل). لنتوقف عند (جيل كامل) مثلا هل هو هكذا؟

وأي جيل تعني؟

ومقالها الثاني المعنون (النسبي والمطلق) هو عن جبرا أيضا معتبرة ما يجذب القارئ لأعماله الروائية (هو خصب دافق في الأفكار وعمق في الرؤى وبعد ثقافي عميق). ويرتكز البحث على روايته «يوميات سراب عفان».

ثم تفرد قراءة كتاب الماء والنار لما جد صالح السامرائي الذي اختارت عنوانه عنوانا لكتابها.

وترى المؤلفة محبة للأعمال التي تناولتها في البحث والقراءة، وربما كان هذا دافعها في اختيارها لها دون غيرها وهذا ديدن كثير من الباحثين.

وتقول عن كتاب السامرائي هذا بأننا (نجد هاجس الخلق والابداع يمثل بغزارة، ويمتد مستوعبا جميع صفحات الكتاب التي يستهلها بقوله : لم يبق سوى الكتابة، عبارة مركزة تختصر فيها جميع اشتغالات هذا العمل).

هذه الدراسة لكتاب السامرائي ربما يجوز لنا وصفها بأنها أهم قراءة له، وهي تجسد انطلاق الباحثة من محبتها للنصوص التي تناولتها دراسة وبحثا وكأنها تدعونا لمشاركتها متعتها فيها.

والبحث التالي عن رواية «رماد الحب» للروائي العراقي علي خيون وجاءت تحت عنوان «التصعيد الدرامي وتتابع المأزق».

والدراسة التي تليها عن رواية عراقية أخرى لعبد الخالق الركابي والمعنونة «أطراس الكلام»، وجاءت تحت عنوان «تدفق الزمن وتناغم المسافات».

ثم تتحول إلى رواية جزائرية نالت مانالت من الاهتمام سواء من قبل النقاد أو من قبل القراء وهي رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي. وعنونت دراستها بـ«شعرية الفضاء اللوني».

وتكرس فصلا لكازانتزالي وروايته «زوربا» تحت عنوان «زوربا اليوناني: من الكلمة إلى الصورة» هذه الرواية التي تحولت قبل سنوات إلى فيلم سينمائي شهير، لكنها أيضا تحولت إلى باليه، وهذا مادار حوله البحث في تنويع لطبيعة مقالات ودراسات كتابها.

ثم تكتب عن محمود درويش فصلا بعنوان «الزمن واقنعة الموت».

هذا الكتاب قراءته لا تأتي بالملل ولا تدفع بالتثاؤب إلى الضم كما يحصل مع العديد من الدراسات النقدية، فالكتاب متعته عالية والتماشي معه ناعم وأنيق.

جاء الكتاب في 244 صفحة من القطع المتوسط - منشورات فضاءات (عمّان - الأردن) سنة النشر 2012.